3 1761 07362217 7

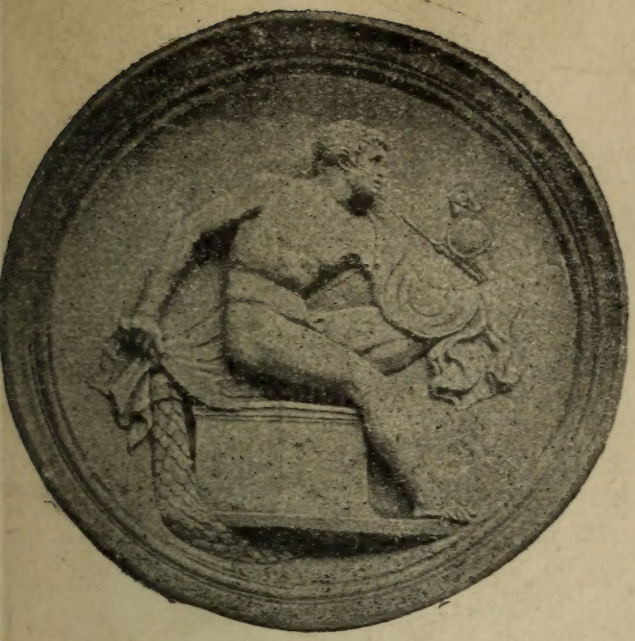
Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/lacasafiorentina01schi

V.

74 3 c

63



BIBLIOTECA STORICA
DEL RINASCIMENTO
DIRETTA DA F. P. LUISO

ATTILIO SCHIAPARELLI

LA CASA FIORENTINA E I SUOI ARREDI NEI SECOLI XIV E XV.

VOLUME PRIMO

CON 174 ILLUSTRAZIONI.

Firenze, G. C. Sansoni, Editore – MCMVIII

ULR HOE MILANO LIBRAIO DELLA REAL CASA

BIBLIOTECA STORICA
DEL RINASCIMENTO
DIRETTA DA F. P. LUISO

VOLUMI PUBBLICATI:

EUGENIO MÜNTZ. — PRECURSORI E PROPUGNATORI DEL RINASCIMENTO. - Edizione interamente rifatta dall'A. e tradotta da GUIDO MAZZONI . . . . . L. 3,50

R. SABBADINI. — LE SCOPERTE DEI CODICI LATINI E GRECI NE' SECOLI XIV e XV 5,00

B. SOLDATI. — LA POESIA ASTROLOGICA NEL QUATTROCENTO. Ricerche e studi 6,00

A. SCHIAPARELLI. — LA CASA FIORENTINA E I SUOI ARREDI NEI SECOLI XIV E XV. Con illustrazioni. - Volume Primo 7,00

IN PREPARAZIONE:

A. SCHIAPARELLI. — LA CASA FIORENTINA E I SUOI ARREDI NEI SECOLI XIV E XV. - Volume Secondo ed ultimo.

B. NOVATI. — FRANCESCO DA FIANO E I PRIMORDI DELL'UMANESIMO A ROMA.

ATTILIO SCHIAPARELLI

LA CASA FIORENTINA

E

I SUOI ARREDI

NEI SECOLI XIV E XV

VOLUME PRIMO

(Con illustrazioni)

IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1908

NA
7357
F6S35
v.1

PROPRIETÀ LETTERARIA

Firenze — Stab. G. Carnesecchi e figli.

A MIO PADRE

INDICE

PREFAZIONE IX

ELENCO CRONOLOGICO degl'Inventari Fiorentini citati in questo libro XV

CAPITOLO I. — La Struttura e l'Aspetto esterno 1

Varia grandezza e disposizione interna delle abitazioni — Muri maestri e materiali da costruzione — Tetti — Pavimenti — Volte, Palchi o Soffitti — Pareti divisorie — Intonachi — Facciate dei palazzi — Facciate delle case comuni — Panche da via o muricciuoli — Aperture delle botteghe e Tettoie — Sporti — Balconi e Palchetti — Cavalcavia, Ponti e Volte — Arpioni da cavalli, da stanghe, da bandiere, da parati — Fanali o Lumiere — Torri — Logge gentilizie.

CAPITOLO II. — I Complementi dell'edifizio 73

Scale — Pozzi — Acquai — Fogne — Latrine — Camini — Porte e Usci — Finestre di legno — Finestre impannate — Finestre di vetro — Gelosie — Tende.

CAPITOLO III. — La Decorazione delle stanze signorili . . . 134

Pavimenti — Soffitti — Pitture a fresco — Spalliere di legname intarsiate e dipinte — Cornici dipinte — Trofei d'armi — Quadri, Scolture e Opere di plastica.

CAPITOLO IV. — Le Tappezzerie 195

Capoletti — Panni d'arazzo — Sedie o Spalliere di stoffa e di stuoia — Usciali o Portieri — Pancali o Bancali o Banchiere — Tappeti — Celoni — Cuoi lavorati.

CAPITOLO V. — La Struttura, la Forma e la Decorazione dei mobili 231

Statuti riguardanti la costruzione dei mobili — Mobili di foggia e misura legale e mobili salvatici — Mobili rivestiti di panno e di cuoio — Mobili regolati — Mobili scorniciati — Legnami usati nella costruzione dei mobili — Stile dei mobili — Intagli — Tarsie — Fornimenti e Fregi di metallo — Dorature e Stucchi — Mobili dipinti — Mobili a figure o affigurati — Mobili a storie.

PREFAZIONE

Poche città in Italia, come Firenze, serbano per le vie e nelle piazze, nonostante i troppi rifacimenti e le non sempre giustificate demolizioni di questi ultimi anni, tanta magia di visioni e di memorie dei tempi che furono. Vecchi edifizi accigliati e foschi come fortezze, palagi superbi e magnifici al pari di reggie sorgono dovunque sui nostri passi, suscitando, con la maraviglia, ricordi lontani, or della vita tumultuosa del Comune, or dei giorni più facili e sereni della prima dominazione medicea. Ma come diverso è l'interno di quelle dimore! e a quante delusioni va incontro chi ne oltrepassi la soglia con la speranza di moltiplicare i ricordi e integrare la sua visione! Ben poche reliquie vi restano ormai del buon tempo antico, e anche queste, disperse come sono e staccate da quel tutto di cui erano parte, hanno perduto ogni potere suggestivo. Porgere agli spiriti amanti del passato un qualche aiuto a rievocare nella sua interezza l'ambiente domestico in cui vissero i contemporanei di Dante e del Boccaccio, del Brunelleschi e del Botticelli, ecco lo scopo di questo libro.

Della casa fiorentina mi propongo di dare, per quanto l' argomento lo consente, una descrizione sistematica, toccando in breve delle sue parti meglio note, fermandomi più a lungo su quelle che si conoscono meno o non si conoscono affatto. Considerato la struttura, l'esterno e i complementi dell' edifizio, prenderò in esame le decorazioni

delle pareti e dei mobili; poi le singole stanze colle loro suppellettili caratteristiche; infine il cortile ed il giardino. Per via scopriremo l'origine di talune costumanze tuttora in vigore, e di non pochi oggetti di cui anche oggi facciamo uso senza sapere donde ci vennero e quando furono introdotti fra noi: cosí, studiando uno dei lati meno conosciuti della vita degli avi, getteremo qualche luce pur sulla nostra. E poiché quella vita era tutta penetrata di elementi estetici, molto spesso ci si offrirà l'occasione di discorrere d'arte, specialmente d'arte decorativa e applicata all'industria.

Nessuna testimonianza degli usi domestici degli antichi fiorentini, piú diretta, e quindi piú preziosa, che i mobili ond'essi arredavano le loro dimore. Disgraziatamente col tempo tali mobili andarono quasi tutti disfatti, o finirono nelle soffitte preda dei tarli. Pochissimi giunsero fino a noi; e anche questi, anziché raccoglierli ne' patrii musei quali monumenti storici di grandissimo pregio, nella nostra insipienza li abbandonammo quasi sempre in balía di speculatori che col venderli all'estero ne agevolarono la dispersione. Strappati dal luogo d'origine, dove solo serbavano l'intera loro significazione, caddero troppo spesso in potere di gente ignara, che li sottrasse alla vista di tutti seppellendoli nel fondo di palazzi privati, quando non li scompose o non ne alterò barbaramente le forme; alcuni soltanto trovarono asilo in raccolte aperte al pubblico o almeno agli studiosi. In tali condizioni, descrivere compiutamente l'antica casa fiorentina col solo sussidio dei monumenti riescirebbe impossibile, ed è quindi necessario colmar le lacune ricorrendo ai documenti scritti e figurati.

Dire di tutti i documenti scritti di cui mi son valso (cronache, novelle, lettere, trattati e opere letterarie in genere, provvisioni e statuti del Comune e delle Arti, atti giudiziari, libri d'amministrazione, di ricordanze, ecc.) sarebbe troppo lungo. Mi contenterò dunque di accennar brevemente a quelli da cui ho tratto il frutto maggiore: agl'inventari cioè di masserizie domestiche. Io ebbi la ven-

tura di rintracciarne moltissimi nei Registri dell' *Ufficio dei Pupilli e della Diminuzione del Monte* dei sec. XIV e XV che si conservano nell' Archivio di Stato di Firenze. Si tratta di parecchie centinaia di atti notarili i quali, sebbene poco particolareggiati e redatti con uniformità di criteri, ci danno nondimeno un' ingente quantità di notizie. Per mezzo loro non pure giungiamo a sapere se una data suppellettile esisteva o no nella casa fiorentina del tempo, ma, anche quando cominciò a entrar nell' uso o ad uscirne; quali erano le varie sue forme; dove si collocava preferibilmente; se s' adoperava con frequenza o di rado; se dai ricchi, o dai poveri, o da tutti. Degl' inventari che ho derivato da altre fonti, quello di Lorenzo il Magnifico è il piú importante per la copia e la minuzia delle informazioni. Notevoli anche gli elenchi di mobili che Andrea Minerbetti introdusse nel proprio libro di Ricordi, soprattutto perché accennano ad oggetti per diverse ragioni trascurati dagli Ufficiali dei Pupilli.

Quantunque io abbia fondate le mie conclusioni su tutto il materiale offertomi dagl'inventari, pure, ad evitare ripetizioni inutili, nel corso dell'opera non ho riferito di essi che pochi luoghi caratteristici, tali da servire d' esempio. Nella tavola che segue queste pagine ho poi indicato soltanto gl' inventari da cui ho tolto le citazioni, forse neanche la metà di quanti mi son passati sotto gli occhi.

Importanza non minore degli scritti hanno per noi i documenti figurati (affreschi, quadri, bassorilievi, miniature, stampe, disegni). Quando il compianto G. Ludwig affermò che è quasi impossibile dalle pitture farsi un' idea dei mobili usati nell' antica Firenze, [1] cadde, a dir poco, in una grande esagerazione. Certo quelle pitture sono ben lontane dal rendere il vero colla scrupolosa diligenza e precisione delle fiamminghe; ma se considerate ad una ad una, lasciano per questo lato molto a desiderare, tutte

[1] Vedi *Venetianischer Hausrat zur Zeit der Renaissance* in *Italienische Forschungen*, Berlin, vol. I, 1906, p. 172.

insieme ci forniscono pur sempre una larga messe di nozioni preziose. La povertà di particolari atti a determinar l'ambiente che si nota nei dipinti fiorentini rispetto ai fiamminghi, deriva da ciò, che mentre, posto dinanzi al vero, l'artista nordico riproduce tutto indistintamente, l'italiano trasceglie e si appropria quei soli elementi che più si confanno al suo temperamento etnico ed individuale. Egli concentra il proprio interesse specialmente sulla parte ideale ed umana dell'opera, e non considera il resto che come un semplice accessorio destinato a inquadrar le figure e a metterle in rilievo. Perciò dà sovente alle sue composizioni un fondo di convenzione; e quando l'argomento ne richiede uno reale, per timore di distrarre l'attenzione dai personaggi, riproduce quanto è strettamente indispensabile a designare il luogo dove la scena si svolge e non più. Questa è la ragione per cui nei quadri di scuola fiorentina vediamo tanto spesso camere dove non è che un letto, e sale la cui mobilia consiste tutta in una tavola e nei sedili pei commensali. Tale regola tuttavia soffre delle eccezioni: non mancarono neppure a Firenze pittori, primo fra tutti Domenico Ghirlandaio, che, mossi da vivo amore per le ricche decorazioni artistiche, riprodussero gl'interni signorili con qualche maggior determinatezza.

L'artista fiorentino aveva sempre dinanzi agli occhi la radiosa visione della città natale. Anche lontano dal suo bel San Giovanni, a Roma come ad Assisi, a Padova come a Pisa, a Castiglione Olona come a San Gimignano, egli dava per solito ai personaggi che gli uscivano dal pennello i volti e le vesti de' propri concittadini, collocava l'azione figurata nelle case e nelle vie della sua patria, ritraeva insomma l'ambiente donde avea ricevute le prime e più forti impressioni d'arte e di vita. Questo non toglie che talvolta non lavorasse di maniera o di fantasia (massime nelle architetture), e che non derivasse qualche forma ed idea anche dai luoghi dove via via si trovava a prestar l'opera sua. Perciò nel giovarmi delle pitture di scuola fiorentina, non ho posto mente se fossero eseguite in città

o fuori; ma, ad evitar confusioni, ho cercato per via di confronti e col sussidio dei documenti, di distinguere in esse i pochi tratti fantastici o rappresentanti cose e costumi forestieri, dai molti che rispecchiano la vita dell' antica Firenze.

Considerando poi quanto le condizioni civili di Firenze furono simili a quelle delle città e delle regioni vicine, non mi son fatto scrupolo di trar profitto, all' occasione, anche da dipinti di scuola umbra e senese: però ho sempre avuto cura di assicurarmi che le loro indicazioni s'accordassero colla testimonianza di documenti scritti fiorentini.

Ed ora sento il dovere di esprimere i sensi della piú viva gratitudine a quanti agevolarono il mio cómpito. Ringrazio specialmente il cav. Carlo Carnesecchi che, durante le mie ricerche nell' Archivio di Stato di Firenze, mi fu spesso guida dotta e cortese; il dott. Guido Biagi, prefetto della Biblioteca Mediceo Laurenziana, cui debbo la conoscenza dei preziosi inventari Minerbetti; il dott. Enrico Brockhaus che pose a mia disposizione la ricca biblioteca dell' Istituto germanico di Firenze per la storia dell' arte; il comm. Vittorio Alinari che, in vista del carattere scientifico dell'opera, acconsentí a cedermi a condizioni particolarmente favorevoli il materiale fotografico della sua casa; in fine e sopra ogni altro il mio carissimo fratello di studi prof. Francesco Paolo Luiso, il quale in piú modi mi sovvenne di continuo e valido consiglio.

ELENCO CRONOLOGICO

DEGL' INVENTARI FIORENTINI CITATI IN QUESTO LIBRO *

1. Inventario degli oggetti acquistati da ANDREA DI BETTO MINERBETTI in occasione delle sue nozze con Francesca Talenti, volgare. A. 1320. Pubblic. da G. BIAGI in *Due corredi nuziali fiorentini, per Nozze Corazzini-Brenzini*, Firenze, 1899, p. 9 e seg.
2. » delle masserizie del VESCOVADO DI FIRENZE, latino. A. 1321. Pubblic. da G. LAMI in *Sanctae Ecclesiae Florentinae Monumenta*, Firenze, 1758, t. III, p. 1716.
3. » delle masserizie di FILIPPO DI FEDE DEL SEGA, volgare. A. 1323. Da un suo *Libro di Ricordanze* domestiche esistente nell'Archivio di Stato di Firenze.
4. » delle masserizie chiesastiche di proprietà della COMPAGNIA DI S. NICCOLÒ DI BARI esistenti nella chiesa del Carmine, volgare. A. 1334. Arch. d. Stat. Fior., *Conventi soppressi*, N. XXXII, 1.
5. » delle masserizie di ANDREA DI LIPPOZZO GERARDINI vinattiere, latino. A. 1345. Arch. d. Stat. Fior., *Atti dell'Esecutore degli Ordinamenti di Giustizia Pier Giovanni di Neri da Montefalco, Quaderno di cause civili*, c. CL t.
6. » di masserizie della famiglia ALBERTI, volgare. A. 1349. Arch. di Stat. Fior., *Spogli di libri di memorie famigliari di* GIO. BATTA DEI, *Famiglia Alberti.*
7. » delle masserizie di BARTOLO DI MASO BONCIANI, latino. A. 1354. Arch. d. Stat. Fior., *Atti dell'Esecutore d. Ord. d. Giust. Francesco Martini di Perugia, Quaderno di cause civili,* c. XVII r.

* Gl'inventari sono indicati nel corso dell'opera col numero d'ordine che hanno in questo Elenco, e con la data chiusa tra parentesi. I pochi che qui non hanno trovato luogo sono invece citati per disteso.

8. Inventari dei servizi da tavola per uso della mensa dei Priori di Firenze, volgari. A. 1361-67. Pubblic. da C. Mazzi in *La mensa dei Priori di Firenze nel secolo XIV* (Arch. Stor. Ital., s. v, t. xx, a. 1897).

9. Inventario delle masserizie di Francesco Giraldi, volgare. A. 1370. Arch. d. Stat. Fior. *Atti degli Ufficiali de' Pupilli*, 4, c. 149 r.*

10. » delle masserizie di madonna Alamanna di Ciapo Alamanni. A. 1374. Arch. di Stat. Fior., *Atti del Giudice degli Appelli e Nullità Malvezzo de' Malvezzi da Reggio, Libro di scritture diverse*, c. 39 r.

11. » delle masserizie di messer Palla di messer Francesco degli Strozzi, volgare. A. 1377. Arch. d. Stat. Fior., *Carte Strozzi-Uguccioni*, 277, c. xxxiii r.

12. » di cose preziose di proprietà Acciaiuoli, volgare. Di data incerta, ma posteriore all' aprile 1380. Pubblic. da C. Mazzi in *Argenti degli Acciaiuoli* per *Nozze Bacci-Del Lungo*.

13. » delle masserizie di Tuccio Lambertucci, volgare. A. 1380. *Pupilli*, 4, c. 184 r.

14. » delle masserizie di Bartolomeo di Spinello, volgare. A. 1381. *Ivi*, c. 70 t.

15. » dei libri di Lapo di Castinglionchio, volgare. A. 1382. Pubblic. da F. Novati per *Nozze D'Ancona-Cassin*, Bergamo 1893.

16. » delle masserizie di Francesco di Pagolo speziale, volgare. A. 1383. *Pupilli*, 4, c. 104 r.

17. » delle masserizie di madonna Ghilia di messer Ottavante Rigaletti, latino, A. 1384. Arch. d. Stat. Fior., *Atti del Giudice d. Appelli e Nullità Amerigo degli Amerighi da Pesaro, Quaderno di cause civili*, c. 15 t.

18. » delle masserizie di Buoso d'Agnolo di Buoso, volgare. A. 1384. *Pupilli*, 4, c. 198 r.

19. » delle masserizie di Branca di Stefano, volgare. A. 1384. *Ivi*, c. 209 r.

20. » di masserizie di Bartolomeo di Francesco Boscoli, volgare. A. 1386. *Ivi*, c. 167 r.

21. » delle masserizie di Domenico d'Andrea di Dante, volgare. A. 1387. *Ivi*, c. 61 t.

22. » delle masserizie di Leonardo di Neri di ser Benedetto lanaiolo, volgare. A. 1387. *Ivi*, c. 123 t.

* Questo e i seguenti inventari contenuti nel 4° si trovano pure nel 1° libro dei *Pupilli*. Di regola io mi sono attenuto alla lezione volgare del 4° libro, riferendo quella latina del 1°, solo nei pochissimi casi in cui presenta una variante di speciale interesse.

23. Inventario delle masserizie di Deo di Vanni del Beccuto speziale, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 7 r.
24. » delle masserizie di Doffo di Giovanni de' Bardi, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 23 r.
25. » delle masserizie di Simone di Riccardo Baroncelli, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 46 r.
26. » delle masserizie di Giovanni Berwich, capitano inglese agli stipendi del Comune, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 55 t.
27. » delle masserizie di Iacopo Bombeni, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 87 r.
28. » delle masserizie di Filippo Quartucci, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 138 r.
29. » delle masserizie di Stefano di Francesco detto Pancetta, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 205 r.
30. » delle masserizie di Bono di Taddeo Strada lanaiuolo, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 237 t.
31. » delle masserizie di Matteo di Francesco Vivorosi, volgare. A. 1388. *Ivi*, c. 295 t. (in un foglio volante).
32. » delle masserizie di Paolo Razzanti, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 252 r.
33. » delle masserizie di Tommaso Balducci del Borgo a Buggiano, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 261 t.
34. » delle masserizie di messer Meo de' Cocchi, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 281 r.
35. » delle masserizie di Terrino Manovelli, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 289 r.
36. » delle masserizie di Tano del Bianco, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 303 r.
37. » delle masserizie di Serotino di Salvestro Brancacci, volgare. A. 1389. *Ivi*, c. 314 r.
38. » delle masserizie di Renzo Salterelli, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 116 r.
39. » delle masserizie di Bese Magalotti, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 133 r.
40. » delle masserizie di Guglielmo di Rimbalduccio, mazziere de' Signori, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 194 r.
41. » delle masserizie di Ormanno del Nero, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 320 r.
42. » delle masserizie di Miniato di Piero speziale, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 329 r.
43. » delle masserizie di Bartolo di Ricciardo, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 346 r.
44. » delle masserizie di Ugo Vecchietti, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 355 r.

45. Inventario delle masserizie di BARTOLOMEO DI LAZZARO, volgare A. 1390. *Ivi*, c. 371 r.
46. » delle masserizie di IACOPO DEL ROSSO, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 382 r.
47. » delle masserizie di TOMMASO DA FIRENZE, setaiuolo, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 387 r.
48. » delle masserizie di MESSER TASSINO DA FEGGHINE, volgare. A. 1390. *Ivi*, c. 394 r.
49. » delle masserizie di GUIDO DI FILIPPO FAGNI, volgare. A. 1391. *Ivi*, c. 398 r.
50. » delle masserizie di MESSER ALESSANDRO DELL'ANTELLA dottore in leggi, volgare. A. 1391. *Ivi*, c. 403 r.
51. » delle masserizie di PERO DI LIGI calderaio, volgare. A. 1391. *Ivi*, c. 414 r.
52. » de' beni del CONVENTO DEL CARMINE DI FIRENZE, volgare. A. 1391. Arch. d. Stat. Fior., *Conventi soppressi*, *Carmine*, 33.
53. » delle masserizie di LUPERELLO DI IACOPO DI SAN MINIATO, volgare. A. 1391. *Pupilli*, 4, c. 423 r.
54. » delle masserizie di TOMMASO DI NICCOLÒ MALEGONELLE, volgare. A. 1391. *Ivi*, c. 428 r.
55. » delle masserizie di ANDREA DI FRANCESCO linaiuolo, volgare. A. 1392. *Ivi*, c. 433 r.
56. » delle masserizie di GUCCIO DI FRANCESCO speziale, volgare. A. 1392. *Ivi*, c. 439 r.
57. » delle masserizie di GIOVANNI DI BONINO, volgare. A. 1393. *Ivi*, c. 201 r.
58. » delle masserizie di ANTONIO DI GIOVANNI galigaio, volgare. A. 1393. *Ivi*, c. 444 r.
59. » delle masserizie di LORENZO BIANCIARDI, latino. A. 1395. Arch. d. Stat. Fior., *Mercanzia*, 11311.
60. » delle masserizie di ANTONIO ALLEGRI, volgare. A. 1400. *Pupilli*, 12, c. 102 r.
61. » delle masserizie di SER ANDREA DI SER ANGELO, volgare. A. 1400. *Ivi*, c. 110 r.
62. » delle masserizie di GUASPARRE MATHEI DE LAMA, volgare. A. 1400. *Ivi*, c. 120 r.
63. » delle masserizie di ANTONIO DI SER NICCOLÒ SERRAGLI, volgare. A. 1400. *Ivi*, c. 166 r.
64. » delle masserizie di FILIPPO DI BARONE CAPPELLI, volgare. A. 1400. *Ivi*, c. 170 r.
65. » delle masserizie di NERI DI SANDRO DELL'AGUTO, volgare. A. 1402. *Pupilli*, 14, c. 189 t.
66. » delle masserizie di NERONE DI NIGI, volgare. A. 1402. *Ivi*, c. 212 r.

67. Inventario delle masserizie di LUCA DI SER FILIPPO CARNESECCHI, volgare. A. 1403. *Pupilli*, 15, c. 100 t.
68. » delle masserizie di LORENZO SCHIATTINI lanaiuolo, volgare. A. 1404. *Ivi*, c. 184 t.
69. » delle masserizie di GIOVANNI DI BARTOLO STECCUTO, volgare. A. 1404. *Pupilli*, 17, c. 273 t.
70. » delle masserizie di PAOLO DI MESSER PAOLO DEGLI ORICELLARI, volgare. A. 1406. *Ivi*, c. 51 r.
71. » delle masserizie di LEONARDO DI STOLDO DE' FRESCOBALDI, latino. A. 1406. *Ivi*, c. 280 r.
72. » delle masserizie di TOMMASO SODERINI, volgare. A. 1408. *Pupilli*, 20, c. 51 t.
73. » delle masserizie del CARDINALE AGNOLO ACCIAIUOLI, volgare e latino. A. 1409. *Pupilli*, 19, c. 101 r.
74. » delle masserizie di TOMMASO DI FRANCESCO DI GIOVANNI, lanaiuolo, volgare. A. 1409. *Ivi*, c. 114 t.
75. » delle masserizie di NICCOLÒ DE' BARDI, oggi DELLA PEGGIA, volgare. A. 1409. *Ivi*, c. 136 r.
76. » delle masserizie di CEFFO COVONI, volgare. A. 1409. *Pupilli*, 20, c. 128 t.
77. » delle masserizie di CIONE NARDI, GALIGAIO, volgare. A. 1410. *Ivi*, c. 151 t.
78. » delle masserizie di CIONACCIO BARONCELLI, volgare. A. 1410. *Pupilli*, 21, c. 32 t.
79. » delle masserizie di GIOVANNI DI UGO VECCHIETTI, volgare. A. 1410. *Ivi*, c. 51 r.
80. » delle masserizie di AGNOLO BARONCELLI, volgare. A. 1410. *Ivi*, c. 82 t.
81. » delle masserizie di FILIPPO DI BETTINO DI VANNI, volgare. A. 1410. *Ivi*, c. 91 r.
82. » delle masserizie di MANETTO DAVANZATI, volgare. A. 1410. *Ivi*, c. 122 t.
83. » delle masserizie di BERNARDO DI GIORGIO DE' BARDI, volgare. A. 1411. *Ivi*, c. 211 t.
84. » delle masserizie di ANDREA DI MASO NERI, volgare. A. 1411. *Ivi*, c. 235 r.
85. » delle masserizie di PIERO DI FRANCESCO BERTUCCI, volgare. A. 1411. *Ivi*, c. 252 r.
86. » delle masserizie di RICCARDO DEL BENE, volgare. A. 1411. *Ivi*, c. 259 r.
87. » delle masserizie di BINDO DI MESSER NICCOLÒ GUASCONI, latino. A. 1411. *Pupilli*, 22, c. 90 t.
88. » delle masserizie di FILIPPO DI PIERO RANIERI, volgare. A. 1412. *Ivi*, c. 230 t.

89. Inventario delle masserizie di Filippo di Giovanni Ciai lanaiuolo, volgare. A. 1413. *Pupilli*, 23, c. 126 t.
90. » delle masserizie di Iacopo di Giovannetto Zampaloca, latino. A. 1413. *Ivi*, c. 143 r.
91. » delle masserizie di Ridolfo di Guglielmo da Sommaia, volgare. A. 1413. *Ivi*, c. 181 r.
92. » delle masserizie di Iacopo di Ubaldino degli Ardinghelli, latino. A. 1413. *Pupilli*, 24, c. 48 r.
93. » delle masserizie di Leonardo Pucci vinattiere, volgare. A. 1414. *Ivi*, c. 27 r.
94. » delle masserizie di Pierozzo di Giovanni di Francesco, latino. A. 1414. *Ivi*, c. 78 t.
95. » delle masserizie di Matteo de' Ricci, latino. A. 1414. *Ivi*, c. 124 r.
96. » delle masserizie di maestro Tommaso di Magno Donati medico, volgare. A. 1414. *Ivi*, c. 206 r.
97. » delle masserizie di Ugolino Michi, volgare. A. 1414. Arch. d. Stat. Fior., *Libro degli Esecutori del testamento di Ugolino Michi*, in principio.
98. » delle masserizie di Piero Girucci lanaiuolo, latino. A. 1415. *Pupilli*, 25, c. 33 r.
99. » delle masserizie di Attaviano di messer Vieri, latino. A. 1415. *Ivi*, c. 146 t.
100. » delle masserizie di Biagio di Piero Lenzi biadaiuolo, volgare. A. 1416. *Pupilli*, 26, c. 222 r.
101. » delle masserizie di Giusto di Neri, latino. A. 1416. *Ivi*, c. 121 r.
102. » delle masserizie di Meo di Cenni beccaio, latino. A. 1417. *Pupilli*, 27, c. 152 r.
103. » delle masserizie di Taddeo di ser Bernardo Carcherelli, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 156 t.
104. » delle masserizie di Paolo da Montaione, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 162 t.
105. » delle masserizie di Piero di Agostino Martini, latino. A. 1417, *Ivi*, c. 168 t.
106. » delle masserizie di Ulivo di Filippo orafo, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 179 t.
107. » delle masserizie di Lorenzo di Giovanni di Duccio rigattiere, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 182 t.
108. » delle masserizie di Benedetto di Lippo Scalandroni setaiuolo, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 187 t.
109. » delle masserizie di Bartolo di Stefano Randelli, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 193 r.

110. Inventario delle masserizie di ARRIGO DI BANDINO FALCONIERI lanaiuolo e setaiuolo, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 198 t.
111. » delle masserizie di BERNARDO DE' MUCINI, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 207 r.
112. » delle masserizie di ZANOBI DI NOFRI DEL BRIA, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 213 r.
113. » delle masserizie di PIERO DI SER ANTONIO DI SER CHELLO, latino. A. 1417. *Ivi*, c. 248 t.
114. » delle masserizie di FILIPPO DI SALVI DI FILIPPO, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 218 t.
115. » delle masserizie di CENNI DI VANNI setaiuolo, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 223 r.
116. » delle masserizie di PAOLO D'ANTONIO barbiere, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 217 t.
117. » delle masserizie di UGO DEGLI ALTOVITI, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 236 r.
118. » delle masserizie di FRANCESCO DI MESSER PALLA STROZZI lanaiuolo, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 255 r.
119. » delle masserizie di FILIPPO D'ANTONIO DEL TOVAGLIA, volgare. A. 1418. *Pupilli*, 28, c. 66 r.
120. » delle masserizie di MANNO BENUCCI banderaio, latino. A. 1418. *Ivi*, c. 114 r.
121. » delle masserizie di REMIGIO BUCELLI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 130 t.
122. » delle masserizie di GIOVANNI DI SER NICCOLÒ CAPPI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 136 r.
123. » delle masserizie di DUCCIO DEL MAESTRO PIERO, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 152 r.
124. » delle masserizie di PAGNINO DI GIOVANNI lanaiolo, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 164 r.
125. » delle masserizie di ANTONIO DI ATTAVIANO DI CACCIATINO DE' GHERARDINI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 174 t.
126. » delle masserizie di IACOBO DI MESSER GIOVANNI ORICELLAI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 209 r.
127. » delle masserizie di REMIGIO BUCELLI (continuazione), volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 226 r.
128. » delle masserizie di GIULIANO DI PIEROZZO speziale, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 243 r.
129. » delle masserizie di NICCOLÒ DI MARCO BENVENUTI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 248 r.
130. » delle masserizie di ARRIGO D'ALESSANDRINO RONDINELLI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 255 r.
131. » delle masserizie di MESSER CARLO DI MESSER MAINARDO CAVALCANTI, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 295 t.

132. Inventario di masserizie spettanti all'eredità di Niccolò di Marco Benvenuti, volgare. A. 1418. *Ivi*, c. 326 r.
133. » delle masserizie di Bardo da Spicchio, volgare. A. 1419. *Pupilli*, 29, c. 105 t.
134. » delle masserizie di Soletta di Pera Baldovinetti, volgare. A. 1419. *Ivi*, c. 130 t.
135. » delle masserizie di Matteo d'Antonio Martini, latino e volgare. A. 1419. *Pupilli*, 30, c. 182 r.
136. » delle masserizie di Sandro e di Monte degli Ubaldini, volgare. A. 1419. *Pupilli*, 31, c. 45 r.
137. » delle masserizie di messer Ugolino Ristori, volgare. A. 1419. *Ivi*, c. 61 r.
138. » delle masserizie di Nofri di Giovanni da Castiglione, volgare. A 1419. *Ivi*, c. 63 r.
139. » delle masserizie di Iacopo di Francesco Guasconi, volgare. A. 1419. *Ivi*, c. 82 r.
140. » delle masserizie di Taddeo di Piero calderaio, volgare. A. 1419. *Ivi*, c. 87 r.
141. » delle masserizie di Cecco di Domenico Fei, volgare. A. 1419. *Ivi*, c. 154 t.
142. » delle masserizie di Zanobi di Piero Cesini, volgare. A. 1420. *Ivi*, c. 183 r.
143. » delle masserizie di Agnolo e di Niccolò da Uzzano, volgare. A. 1424. Arch. d. Stat. Fior., *Atti spettanti all'eredità di Agnolo da Uzzano*, c. 5 r.
144. » delle masserizie di Bartolo e di Iacopo Banchi, volgare. A. 1425. *Pupilli*, 42, c. 122 r.
145. » delle masserizie di Francesco di Giovanni Cavallaro ritagliatore, volgare. A. 1425. *Ivi*, c. 171 r.
146. » delle masserizie di Giovanni di Ceffino, volgare. A. 1425. *Ivi*, c. 208 r.
147. » delle masserizie di Lodovico di Buono Rinucci, volgare. A. 1425. *Ivi*, c. 253 t.
148. » delle masserizie di Tommaso Fini mercante, volgare. A. 1425. *Ivi*, c. 312 t.
149. » delle masserizie di Agnolo Panichi, volgare. A. 1426, *Ivi*, c. 40 r.
150. » delle masserizie di Coppo di messer Arnaldo Mannelli, volgare. A. 1426. *Ivi*, c. 137 r.
151. » di libri di Martino di Giovanni cartolaio e libraio. A. 1427. Pubblic. da Fr. Novati in *Bollettino della Società Bibliografica italiana*, a. I (1898), n. 1-2, p. 10.
152. » delle masserizie di Puccio sargiaio, volgare. A. 1428. *Pupilli*, 47.

153. Inventario delle masserizie di Berto di Miliano Salvini, volgare. A. 1429. *Ivi*, c. 273 r.
154. » delle masserizie della Parte Guelfa, volgare. A. 1431. Arch. d. Stat. Fior., *Parte Guelfa*, 786, in principio.
155. » dei libri di Dietisalvi di Nerone di Nigi, volgare. A. 1433. Arch. d. Stat. Fior., *Libro di Ricordi di Dietisalvi di Nerone di Nigi Dietisalvi*, c. 100 r.
156. » delle masserizie di Giovanni di Iacopo Venturi, volgare. A. 1439. Arch. d. Stat. Fior., *Libro di Ricordi di Giovanni di Iacopo Venturi*, c. 6 r.
157. » delle masserizie di Antonio del Pollaiolo, volgare. A. 1442. *Pupilli*, 62, c. 85 r.
158. » delle masserizie di Antonio di Marsilio Vecchietti, volgare. A. 1449. *Pupilli*, 67, c. 108 r.
159. » delle masserizie di Puccio Pucci, volgare. A. 1449. Pubblic. da C. Merkel in *I beni della famiglia di Puccio Pucci. Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, Trento, 1897, p. 149.
160. Inventari delle masserizie di Piero de' Medici, volgari. A. 1456, 1463, 1465. Pubblic. da E. Müntz in *Les Collections des Médicis au XV siècle*, Paris, 1888, p. 12 e 35.
161. » dei libri di Piero de' Medici. Il primo in volgare, dell'anno 1456, fu pubblic. da E. Piccolomini in *Arch. stor. ital.*, s. 3.ª, vol. xxi, p. 106. Il secondo in latino, del 1465, prima da A. M. Bandini nel *Supplemento al Catalogo della Biblioteca Laurenziana*, Fir. 1793, vol. iii, col. 519-524; poi da E. Müntz in *Les Collections des Médicis au XV siècle*, Paris, 1888, p. 44.
162. Inventario delle masserizie di Iacobo di Iacobo Ventura, volgare. A. 1459. *Pupilli*, 77, c. 6 r.
163. » delle masserizie di Lorenzo di ser Antonio di Lorenzo, volgare. A. 1459. *Ivi*, c. 19 t.
164. » delle masserizie di maestro Michele del maestro Pietro da Pescia, volgare. A. 1459. *Ivi*, c. 50 t.
165. » delle masserizie di Bernardo di Guglielmo Adimari, volgare. A. 1465. *Pupilli*, 82, c. 46 r.
166. » delle masserizie di Piero di Bartolino Malvolto da Vinci, volgare. A. 1465. *Ivi*, c. 66 t.
167. » delle masserizie di Piero di Niccolò de' Piacitis, volgare. A. 1465. *Ivi*, c. 98 r.
168. » delle masserizie di Giovanni di Agostino Nuti, volgare. A. 1482. *Pupilli*, 94, c. 67 r.
169. » delle masserizie di Roberto di messer Leonardo Boninsegni, volgare. A. 1485. *Pupilli*, 97, c. 39 t.

170. Inventario delle masserizie di LORENZO DE' MEDICI IL MAGNIFICO, volgare. A. 1492. Arch. d. Stat. Fior., *Archivio Mediceo avanti il Principato.* E. MÜNTZ ne pubblicò degli estratti in *Les Collections des Médicis au XV siècle,* Paris, 1888, p. 58.

171. » delle masserizie della FAMIGLIA MINERBETTI, volgare. A. 1493. Biblioteca Laurenziana, *Libro di Ricordi di Andrea di Messer Tommaso Minerbetti,* c. 2 t. La prima parte, che contiene l'elenco dei doni ricevuti da Maria Bini e da Andrea in occasione delle loro nozze, fu pubblicata da GUIDO BIAGI in *Due Corredi Nuziali fiorentini,* per *Nozze Corazzini-Brenzini,* Firenze, 1899, p. 12. Negli anni 1499 (vedi i n. 175 e 177), 1502 (*Libro di Ricordi*, c. 45 t.) e 1545 (*ivi*, c. 168 r.) Andrea, successo al padre, rifece più volte quest'inventario, descrivendo con varianti le suppellettili vecchie, e dando notizie di quelle acquistate di recente. Un'ultima redazione, con nuove varianti, fu stesa nello stesso anno 1545 da Ruggeri figlio di Andrea (*Libro di Ricordi di Ruggeri d'Andrea Minerbetti*, c. 28 r., segnata per errore 26).

172. » dei libri di LORENZO DE' MEDICI IL MAGNIFICO, volgare. A. 1495. Pubblic. da E. PICCOLOMINI in *Arch. stor. it.*, s. 3.ª, vol. 20, p. 51.

173. » delle masserizie di FRANCESCO DI ANGELO GADDI, volgare. A. 1496. Pubbl. da C. BOLOGNA per *Nozze Bumiller-Stiller,* Firenze, 1883.

174. » delle masserizie di ANDREA DI MESSER TOMMASO MINERBETTI nella sua villa di Montughi, volgare. A. 1499. *Libro di Ricordi di Andrea Minerbetti,* c. 22 r.

175. » delle masserizie di ANDREA MINERBETTI nella casa di piazza Santa Trinita in Firenze, volgare. A. 1499. *Ivi,* c. 24 r.

176. » di masserizie di proprietà MACIGNI, trovate da Andrea e Carlo Minerbetti in una casa di quella famiglia in via de' Servi, da loro presa a pigione, volgare. A. 1499. *Ivi,* c. 26 r.

177. Altro inventario delle masserizie di ANDREA MINERBETTI nella sua casa di piazza S. Trinita, volgare. A. 1499, c. 26 t.

CAPITOLO I

La Struttura e l'Aspetto esterno.

Varia grandezza e disposizione interna delle abitazioni — Muri maestri e materiali da costruzione — Tetti — Pavimenti — Volte, Palchi o Soffitti — Pareti divisorie — Intonachi — Facciate dei palazzi — Facciate delle case comuni — Panche da via o muricciuoli — Aperture delle botteghe e Tettoie — Sporti — Balconi e Palchetti — Cavalcavia, Ponti e Volte — Arpioni da cavalli, da stanghe, da bandiere, da parati — Fanali o Lumiere — Torri — Logge gentilizie.

Varia grandezza e disposizione interna delle abitazioni. — La grandezza degli edifici, la distribuzione delle loro parti interne, il numero e la destinazione dei locali componenti un appartamento variavano all'infinito secondo la posizione che le case occupavano nella città, secondo il tempo della loro costruzione, soprattutto secondo la diversa condizione economica e sociale di chi le abitava.

Parliamo in primo luogo delle dimore signorili. Queste vennero costruite sopra un piano alquanto differente nel centro e alla periferia della città, nel Medio Evo e nel Rinascimento. I palazzi eretti nel centro sullo scorcio del sec. XIII e durante il XIV, rinserrati fra le torri e chiusi fra vicoli e viuzze, sorgevano sopra un' area cosí ristretta che spesso mancavano persino del cortile.[1] Di conseguenza anche i locali interni erano pochi ed angusti, e questo spiega perché i Grandi amassero meglio passar le giornate all'aria aperta, sotto e intorno alle logge gentilizie, che fra le disagiate pareti domestiche. Per contro le abitazioni costruite in quartieri meno centrali dove lo spa-

[1] Anche dov'esso esisteva, era del resto molto angusto, come si vede nei palazzi Davizzi (oggi Davanzati) e Spini (oggi Ferroni). Il cortile del palazzo Spini è completamente rimodernato, ma conserva ancora le proporzioni antiche.

zio non faceva difetto ed era meno prezioso, avevano un'estensione alquanto maggiore e andavano quasi tutte fornite di un cortile e spesso anche di un orto o di un giardino.[1]

Fig. 1. — Finestra in cotto dell'antico palazzo vescovile.
Fot. del Comune di Firenze.

Quando, mutate le condizioni economiche e politiche di Firenze, i Grandi decaddero e sorse la nuova aristocrazia del denaro, molte delle antiche dimore magnatizie, cambiando di proprietario, perdettero l'antico lustro e vennero trasformate in emporî commerciali e in case d'abitazione per le classi medie. Il loro pianterreno fu allora ridotto a officina, a magazzini, a botteghe, e i superiori dati in affitto

[1] Ecco come i documenti notarili dell'epoca descrivono alcune di queste dimore poste in quartieri piú o meno lontani dal centro e appartenenti a famiglie nobili o per lo meno facoltose:

— « Un atto di vendita del 18 maggio 1335 (pubblic. in *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XV sec.* raccolti da G. Milanesi, Firenze, 1901, p. 30) parla « ...cuiusdam domus cum curia murata et orto et puteo et ficubus et vitibus et arboribus, posite Florentie in ... populo sancti Laurentii in via Larga extra portam murorum veterorum (sic) civitatis Florentie que vocatur porta Spatariorum ».

— « Una domus cum duobus palchis madornalibus et uno supalcho, qui iungit usque ad viam, et cum quodam palco cum coquina retro dictam domum et cum logia et curia et stabulo retro dictam coquinam, cum puteo in medio, in via de san Friano ». Archivio di Stato Fiorentino, *Atti del Giudice degli Appelli*, a. 1351, n. 2, c. 63 (cit. da F. Carabellese in *La peste del 1348 e le condizioni della sanità pubblica in Toscana*, Rocca S. Casciano, 1897, p. 22, nota 1).

a quelli che noi chiamiamo esercenti.[1] Quanto ai novelli signori, i loro costumi e i loro bisogni eran troppo diversi da quelli degli antichi, perché potessero acconciarsi ad abitare le tetre e anguste fortezze medioevali. Noi li vediamo quindi, durante il Quattrocento, elevare vasti e magnifici palazzi sul-

— « Una casa grande con corte e androne e loggia e orto e altre [cose] appartenenti alla detta, posta nel popolo di s. Maria Novella di Firenze; item una casa con corte, pozzo e altre cose appartenenti alla detta casa posta nel detto popolo e via, allato alla detta casa grande ». Arch. d. Stat. Fior., *Registri del Magistrato de' Pupilli*, 4, c. 69 r: *Documenti spettanti all' eredità di Bartolommeo di Spinello* (1381).

— « Una casa con corte, pozzo, androne e orto posta nel popolo di Sambrocolo ». Ivi, c. 167 r: *Documenti spettanti all'eredità di Bartolommeo di Francesco Boscoli* (1386).

— « Una casa nella quale habitava il detto Leonardo cum corte, pozo et volta, orto murato intorno. . . . nel popolo di s. Michele de' Bisdomini ». Ivi, c. 127 t: *Documenti spettanti all'eredità di Leonardo di ser Benedetto lanaiuolo* (1387).

— « Una casa con corte, loggia e pozo e volta sotterranea e stalla e chucina di dietro, posta in Firenze nel popolo di s. Lucia de' Magnoli nella via da casa Bardi ». Ivi, c. 304 t: *Documenti spettanti all'eredità di Giovanni di Tano del Bianco* (1389).

— « Una casa con palagio e corte murata, stalla e giardino murato e case basse poste ivi allato » situata in Firenze presso la porta a Faenza. Ivi, c. 402 r: *Documenti spettanti all' eredità di Guido di Filippo Fagni* (1391).

— « Uno palagio overo casa con orto, corte e pozzo e altre cose, posta in Firenze nel popolo di s. Pier Maggiore ». Ivi, c. 275 r: *Documenti spettanti all' eredità di Piero di Giovanni del Dolce de' Pazzi* (1392).

[1] Anche qui qualche esempio tolto a documenti contemporanei:

— « Quodam casamentum cum domo magna et cum apothecis positum Florentie partim in populo sancti Ley, partim in populo sancte Marie Maioris... ». *Giudice degli Appelli* del 1347, num. 4, c. 81.

— « Unum palatium cum fundacis retro ». *Giudice degli Appelli* del 1350, num. 4, c. 66.

— « Una alia domus magna cum duobus palchis madornalibus et fondachario, cum curia, puteo et orto, posita in dicto populo sancti Georgi; una alia domus magna cum duabus apotecis ex parte anteriore et cum uno androno cum curia, loggia et stabulo et granario, posita in dicto populo ». *Giudice degli Appelli* del 1351, num. 2, c. 60 t. e 67. Questi quattro esempi sono dati dal Carabellese in op. cit. p. 20, nota 1.

— « Una casa overo palagio, con tre fondachi overo tavole, nel quale dimorano chambiatori, con palchi e altre cose, posto a Firenze in mercato nuovo, popolo s. Maria sopra porta ». Dei fondaci, due rendevano di pigione al proprietario fior. 50, il terzo fiorini 45 all'anno. *Pupilli*, 4, c. 160 r: *Documenti spettanti all' eredità di Guido Pesce* (ultimi anni del Trecento). Ancora oggidì il nucleo della vecchia città si compone di palazzi medioevali deformati e ridotti agli usi di cui si parla sopra.

l'area di vecchie case abbattute nel cuore stesso della città, oppure ai limiti di essa, in luoghi aperti, dov'era possibile non solo aver cortili ma orti e giardini.

Fig. 2. — Dipinto di spalliera della 1ª metà del sec. XV rappresentante le Nozze Adimari-Ricasoli. Parte sinistra. *Fot. Alinari.*

Fig. 3. — Spalliera rappresentante le Nozze Adimari-Ricasoli. Parte centrale. *Fot. Alinari.*

Naturalmente in questi nuovi edifizi il numero e l'ampiezza

dei locali era ben maggiore che in quelli dell'età antecedente. Mentre infatti nel sec. XIV, secondo risulta dagli inventari domestici del tempo, cinque o sei stanze erano sufficenti ad alloggiare una famiglia agiata, e le abitazioni maggiori non ne avevano piú di tredici o quattordici,[1] nel XV i palazzi ove abitavano i grandi mercanti fiorentini erano cosí comodi e

Fig. 4. — Spalliera rappresentante le Nozze Adimari-Ricasoli. Parte destra.
Fot. Alinari.

vasti da vincere al paragone le dimore di piú d'un sovrano. Quello, ad esempio, che i fratelli Da Uzzano s'eran fatto costruire nella via de' Bardi, pur non essendo dei maggiori, contava al terreno nove, al primo piano dieci e al secondo undici locali, fra cui una loggia e diversi veroni.[2]

Quantunque, come s'è visto, le case signorili fiorentine fossero di tipo e di dimensioni varie, erano tuttavia disposte internamente con una certa uniformità, almeno nelle linee ge-

[1] Per es. quella del facoltoso messer Palla di messer Francesco Strozzi ne aveva dodici (Inv. 11: 1377), quella di Iacopo Bombeni a S. Trinita, dodici (Inv. 27: 1388), quella del ricchissimo Filippo di Barone Cappelli, tredici (Inv. 64: 1400), e quattordici quella di Nerone di Nigi (Inv. 66: 1402).

[2] Inv. 143 (1424).

nerali. Nei sotterranei, e talora anche nei locali a terreno, trovavansi le volte o celle del vino e dell'olio; a terreno, non però sempre, il cortile quadrato, al quale si accedeva dalla porta di strada per un androne, e intorno ad esso la loggia interna e vari locali di servizio, come la stalla, la legnaia, gli alloggi pei servi, e ripostigli d'ogni genere. In qualche palazzo, come in quelli de' Davizzi, degli Scali (fig. 66), de' Medici (fig. 97), verso strada s'apriva la loggia gentilizia. Talvolta, specialmente quando la casa dava sopra un giardino, anche i locali a terreno potevano far parte degli

Fig. 5. — Miniatura fiorentina della metà del sec. XV rappres. l'ombra di Creusa che appare ad Enea. (Dal Vergilio Riccardiano, cod. 492). *Fot. Giani.*

appartamenti signorili.[1] In generale però questi ultimi occupavano solo i piani superiori o palchi, e si componevano di sale e salette, di camere, d'anticamere, dello studio o scrittoio, della sala d'armi, della cucina, di androni, di veroni ecc. Nella parte superiore della casa vi erano altri locali di servizio, come la camera del pane, quella delle fantesche, i granai, i solai. Qualche inventario fa cenno anche dei soppalchi o ammezzati *(mezzani)*.

Come ognuno comprende, sarebbe vano pretendere di fissare con esattezza la posizione rispettiva, varia all'infinito, di tutte queste stanze. Ci limiteremo dunque a parlare di quella

[1] Raramente si aveva un'intera abitazione a terreno. Tale era tuttavia il caso dell'appartamento di 5 locali occupato fino al 1388 da Francesco di Berto da Filicaia (*Pupilli*, 4, c. 154 r.).

della sala e della cucina, che coll'aiuto de' monumenti e degli inventari può esser relativamente meglio determinata. Ogni palco aveva la sua sala. Quella del piano nobile, detta *sala prima o madornale*, era la stanza piú ampia e meglio decorata della casa di cui solitamente occupava in tutto o in parte il lato verso la via; anche oggidí la si può riconoscere in piú d'un'antica dimora, per esempio nei palazzi Davizzi, Medici, Pazzi, Guadagni. Quelle de' piani superiori, chiamate *seconda* e *terza sala* o, se piccole, *salette* e *salotti*, stavano sopra la prima. Specialmente caratteristica appare la disposizione delle sale nel palazzo Davizzi, il cui lato verso strada è interamente costituito da quattro vastissimi locali sovrapposti: l'inferiore, coperto da vôlta anziché da soffitto, serviva da loggia gentilizia; gli altri erano sale d'area eguale, se anche di altezza diversa. La cucina talvolta si presenta a terreno, tal'altra in un locale isolato posto dietro l'edifizio.[1] Quest'ultimo era forse il caso piú comune nelle costruzioni di legno — fino al secolo XV cosí numerose in Firenze — per ovvie ragioni di sicurezza; e doveva esser frequente anche nelle case murate piú antiche, erette in tempi nei quali, non conoscendosi ancora i camini a muro, si era obbligati a far fuoco in una stanza a tetto, da cui il fumo potesse uscire per gl'interstizi esistenti tra un tegolo e l'altro. La stessa ragione spiega perché altre volte la cucina compaia nella parte piú alta dell'abitazione, dove per ispirito di *routine* si seguitò spesso a collocarla anche dopo l'introduzione dei camini murati. Infine, nelle case di costruzione più recente, essa era situata al primo piano accanto alla sala da mangiare. Avveniva del resto frequentemente che le abitazioni maggiori avessero non una, ma due e fin tre cucine, sparse pe' diversi piani.

Le famiglie del medio ceto, de' piccoli mercanti, de' maestri capi d'arte, de' bottegai, quando non abitavano i tetri palazzi magnatizi abbandonati dagli antichi proprietari e disdegnati dai nuovi, trovavano a prendere a pigione una casetta a piú palchi ma d'area cosí ristretta, che ogni palco non comprendeva

[1] Vedi p. 2, nota 1.

che due o tre vani. La bottega e qualche stanza accessoria occupavano tutto il terreno, e nei pochi locali superiori si allogava la famiglia. Malgrado l'angustia dello spazio, le meglio situate fra queste casette si allietavano anche di una piccola corticina.[1]

Fig. 6. — Firenze alla fine del sec. XV. Dipinto antico rappresentante il supplizio di Gir. Savonarola. *Fot. Alinari.*

Dove abitasse il popolo minuto non è facile dire. È probabile che trovasse ricovero in parte nei locali piú infelici di

[1] — « Una domum cum volta et palcho et ponte et apotheca posita in populo sancte Trinitatis in porta rossa, quibus omnibus a primo via de porta rossa, a secundo via de terma »: *Giudice degli Appelli* del 1347, num. 3, c. 21. (Da Carabellese, op. cit., p. 22, nota 1).

— Arch. d. Stat. Fior. *Conventi soppressi: Ospedale di Gesú Pellegrino, Libri d' entrata e uscita del camerlingo* (gennaio 1359). L'amministrazione dell' ospedale dà in affitto a Benedetto d'Ottobuono del Filato per lire 13 all' anno una casa, e cioè « uno palcho chiuso in mezzo per lo lungho con assi, e la bottega di sotto, e con uno palcho appresso al tetto ».

quelle stesse case i cui appartamenti migliori venivano presi a pigione dal popolo medio, e in parte in certi piccoli tugurî a un piano solo, sparsi per tutta la città, che i documenti

Fig. 7. — Miniatura fiorentina della metà del sec. XV rappresentante la distruzione di Troia. (Dal Vergilio Riccardiano). *Fot. Giani.*

designano coi nomi di « domus parva o bassa », « casa bassa », « domus terranea », « domuncula ».[1]

— Ivi (8 aprile 1360). L'amministrazione dell'ospedale, dà in affitto a Ristoro Pucci pizzicagnolo, per 9 fiorini d'oro all'anno, una casa; « e sono: una casa terrena con una ciella et uno pocho di chorte con perghola, e pozzo nella detta sala terrena, e la chucina terrena, e anchora con esse uno palcho con mezzo palcho con due chamerette ».

— Quando Filippo Strozzi fece acquisto degli edifizi che occupavano l'area dov'egli poi eresse il suo magnifico palazzo, fra gli altri comperò « una bottega a uso di forno con casa d'abitare », « una bottega a uso di maniscalco con casa da lato e di sopra da abitare », « una bottega a uso di pizzicagnolo posta in via de' Ferravecchi con palco di sopra e torre di mattoni » e « una bottega in detta via ad uso di torniaio e con un poco di abitazione di sopra » (*Vita di Filippo Strozzi il Vecchio scritta da Lorenzo suo figlio*, Firenze, 1851, p. 74). Dalle espressioni usate appare che di tali case la bottega era la parte principale, e i locali d'abitazione la secondaria: ne consegue che questi ultimi dovevano esser pochi ed angusti. Di case a parecchi palchi, con non piú di due o tre finestre per piano sulla strada, se ne vedono anche oggi moltissime. Esteriormente vennero quasi tutte restaurate ed hanno un'apparenza moderna, ma la pianta e la struttura loro sono ancora le antiche.

[1] Vedi in proposito Carabellese, op. cit., p. 21.

Muri maestri e materiali da costruzione. — Nei muri maestri degli edifici civili si usava la pietra, il laterizio, il legname.

Fig. 8. — Torre munita di bertesca. Da un affresco di scuola giottesca nella chiesa sup. di S. Francesco in Assisi.
Fot. Alinari.

Il *macigno* o *pietra forte* era il materiale da costruzione caratteristico della Firenze medioevale. Provveduto in abbondanza dalle cave del vicino monte di Fiesole, facile a lavorarsi, resistente all'azione degli agenti atmosferici, esso ebbe larghissimo impiego, massime nell'erezione delle torri e dei palazzi fortificati della nobiltà. Secondoché si voleva dare alla costruzione piú o men di robustezza, lo si adoperava tagliato in blocchi regolari o spezzato in frammenti, per tutto il muro o pel solo rivestimento esteriore. Appena tolto di cava il macigno presenta un bel colore bruno caldo, ma col tempo annerisce; ed è a questa proprietà del materiale impiegato che gli antichi edifizi fiorentini devono il loro aspetto fosco e la tipica colorazione ferrigna.[1]

A costruire muri maestri s'usava molto anche il laterizio. Come a Siena e a Pisa, numerosi erano a Firenze i palazzi e le case di mattoni a vista, il che oggi si crederebbe a fatica ove non ne avessimo prove sicure. La prima di queste

[1] Una varietà della stessa pietra arenaria, detta *serena* dal delicato colore grigio azzurrognolo, era meno resistente ma di grana piú fine, e perciò meglio atta ad una lavorazione accurata. La si adoperava di preferenza a fare stipiti e cornici di porte, di acquai e di camini posti in locali interni, al riparo dalle intemperie.

ci è data dalla bifora in terracotta di puro stile lombardo, rinvenuta anni sono in un vecchio muro del palazzo vescovile, e oggi nel Museo di S. Marco (fig. 1). Essa sta a testimoniarci che un tempo il palazzo vescovile appariva di fuori in tutto

Fig. 9. — Una via di Firenze nella 2ª metà del sec. XV. Affresco di B. Gozzoli nella chiesa di S. Agostino a S. Gemignano. *Fot. Alinari.*

o in parte di laterizio, e che l'arte delle terre cotte fiorente nell'Italia Settentrionale faceva sentire la sua influenza anche in Firenze. Ancora in pieno Quattrocento esistevano nella nostra città case costruite di mattoni a vista: diverse infatti ne vediamo riprodotte nella tavola rappresentante le nozze Adimari-Ricasoli (galleria dell'Accademia), che risale alla prima metà di quel secolo (fig. 3, 4), e molte poi nelle miniature alquanto piú recenti del Vergilio riccardiano (fig. 5, 7, 42).[1] Sappiamo inoltre che « una torre di mattoni » — detta cosí certamente per distinguerla da quelle che all'esterno eran rivestite

[1] Cod. n. 492. Molte di esse riproducono il palazzo Medici in costruzione; onde si conclude che il codice venne miniato mentre detto palazzo si stava erigendo per opera di Michelozzo. Tutte poi forniscono indicazioni preziose per la conoscenza della vita e dei costumi fiorentini del tempo.

di pietra — sorgeva nel 1484 sull'area dove poi fu costruito il palazzo Strozzi.[1]

Edifizi intonacati e dipinti a vari colori si vedono spesso nelle pitture di scuola fiorentina del Tre e Quattrocento (fig. 4, 10, 30, 43). In quest'ultimo secolo poi, quando s'incominciò a diffondere l'amore per la regolarità architettonica, oltreché i muri di mattoni, s'intonacarono sovente anche quelli di pietra, in ispecie ai piani superiori, dov'essi apparivano fatti non già

Fig. 10. — Case e palazzi a Firenze al principio del sec. XV. Da un affresco di Masolino nella cappella Brancacci. *Fot. Alinari.*

di conci regolari, ma di materiale frammentario. In tali casi, come vedremo, si soleva decorare il muro intonacato con graffiti che simulavano una costruzione di pietre accuratamente riquadrate.

L'uso del legname negli edifizi fu nel Medio Evo grandissimo a Firenze come altrove, il che spiega la frequenza e l'estensione straordinaria degli incendi che a varie riprese nel corso dei secoli XII, XIII, XIV, distrussero interi rioni della città.[2]

[1] *Vita di Filippo Strozzi* cit., p. 74.
[2] Vedi la *Cronaca* di Giov. Villani, passim.

Ne' palazzi e nelle case agiate si facevano di legno le bertesche che coronavano l'alto delle torri,[1] i balconi e i ballatoi che mettevano in comunicazione i locali de' piani superiori (fig. 47) e i sostegni d'una parte degli sporti (fig. 4, 30):

Fig. 11. — Palazzo Bostichi (oggi demolito). *Fot. del Comune di Firenze.*

senza contare i soffitti e molte pareti divisorie interne. Ma il legname era soprattutto adoperato nelle costruzioni d'uso commerciale e nelle case popolari. Botteghe e abitazioni costruite interamente di questo materiale durarono in Firenze fino

[1] Nel sec. XIII alla sommità del palazzo degli Strinati in Mercato Vecchio esisteva una costruzione di legname (certo una bertesca) che s'appoggiava in parte a una pietra sporgente dalla torre dei Tornaquinci. Vedi la *Cronaca* di Neri degli Strinati, Firenze, 1753, p. 106. Una torre con bertesca di legname si vede nella pittura giottesca della chiesa superiore di S. Francesco in Assisi, rappresentante il santo che scaccia i demoni dalla città d'Arezzo: è la piú alta delle quattro riprodotte alla fig. 8.

al sec. XV;[1] di una casa di legno in via Lambertesca, di fronte alla torre de' Girolami, si ha anzi ricordo che resisté fino al 1670.[2]

Fig. 12. — Palazzo del Podestà. *Fot. Alinari.*

[1] *Cronaca* di Neri degli Strinati ed. cit., p. 111: « Addivenne nel principio dell' uscita de' Ghibellini, ciò fue nel MCCLXVII, che il detto Alfieri e figliuoli Dinacci e Puccio di Messere Attaviano furono rubelli, sicché furono disfatte le loro parti della casa di Mercato del legname, cioè furono due botteghe allato all' ultima ch' è lungo i figliuoli della Tosa . . . . Ed allora furono divise quelle case tutte del legname, VII botteghe di braccia XXXIII ». Ivi, a p. 117, si fa menzione di un' altra casa di legname.

— « Una casa d' assi » è nominata in un registro d' Or Sammichele del 1366, citato da F. Carabellese in op. cit., p. 24.

— *Ospedale di Gesú Pellegrino. Libri del Camerlingo* (settembre 1397): « In aghutuzzi per innasserare certi fessi che sono dall' una chasa all'altra, per piú onestà, soldi due, denari sei »: dove va inteso che si fa acquisto di piccoli aguti o chiodi per otturare con assi certi fessi ecc. Il verbo « innasserare » nel Trecento significava costruire un assito, munire d' assi.

— Ancora nell'anno 1406 l'amministrazione dell' Ospedale di Gesú Pellegrino faceva ricostruire in muratura due case che « erano dinnanzi di legname vechio » (*Libri del camerlingo*, a. 1406).

[2] Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1677, p. 78.

Tetti. — Il tetto è senza dubbio la parte dell'abitazione fiorentina che dal Medio Evo ai nostri giorni ha subíto minori modificazioni, consistendo allora come adesso in una struttura di legname reggente un coperto di pezzi di terra cotta. Senza

Fig. 13. — Palazzo dei Priori. *Fot. Alinari.*

entrare in particolari costruttivi troppo minuti, ci limiteremo a dire che esistevano tetti a quattro pioventi,[1] ma che i piú erano a due soli o a *capanna*,[2] e che la struttura di legname si componeva essenzialmente di alcuni travi maestri, detti *bor-*

[1] Per es. sulle torri.

[2] Il dipinto rappresentante il supplizio del Savonarola che si conserva al Museo di S. Marco e offre un vasto panorama di Firenze, ce ne mette sott'occhio moltissimi (fig. 6).

doni,[1] collegati fra loro da *correnti*[2] e da *piane*,[3] travi secondarie. Fra l'uno e l'altro corrente poi trovavano luogo i travi piú piccoli o *asserelli*,[4] su cui poggiava direttamente il coperto.

Fig. 14. — Palazzo Compiobbesi, poi dell'Arte della Lana.
Fot. Alinari.

[1] Arch. d. S. Fior., *Libro d' entrata e uscita dei figliuoli di messer Lapo da Castiglionchio.* In un foglio volante, fra alcune spese per riparazioni alla casa loro, si legge: « a Maso di Guidotto legnaiuolo per due bordoni, f. 18 ».

— Inv. 75 (1409): « uno bordone d'abete di braccia viiii ».

[2] In una lista di spese fatte nell'anno 1409 si legge: « pro septem correntibus alberi pro tecto supra palcum in totum ll. iii s. v ». Arch. d. Stat. Fior., *Pupilli*, 20, c. 118 t.

— Inv. 110 (1417): « duos curentos fagii brachiorum quinque vel circa ».

[3] *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (13 novembre 1397): « in due piane d'abeti pel tetto ll. i s. viii ».

— Inv. 81 (1410): « 8 piane overo travicelle ». Secondo il Tommaseo (*Dizionario*) la piana è un legno non molto grosso lungo quattro o cinque braccia, riquadrato e piú largo del corrente.

[4] *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (13 novembre 1397): « per uno pezzo di seggiola da teto e per venticinque asserelgli doppi da tetto, in tutto soldi quattordici ». Chiamavansi *seggiole* da tetto gli ultimi

Il tetto a *cavalletti* s'usava piu che altro nelle chiese: tuttavia fu adottato talvolta anche nelle aule maggiori di edifizi civili.[1]

Il coperto era di *embrici*, con le commessure protette da

Fig. 15. — Palazzo Castellani (restaurato). *Fot. Alinari.*

tegoli;[2] oppure di filari di *tegole* disposti alternatamente a diritto e a rovescio.[3]

asserelli dal lato della grondaia (Vedi Tommaseo, *Dizion.*, alla parola *seggiola*).

— Ivi: « di detto (21 novembre 1397) per venticinque assereli dopi per inasserare el tetto, s. viiii ».

[1] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (1402): « per una mensola da uno chavalletto del dormentorio, di braccia tre, soldi quindici ».

[2] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo*: « a di vi di novembre (1394) comprai diciotto embrici e ventidue tegoli per la sopradetta chasa da monna Domenica stovigliaia, stà dirimpetto a Pinicho: costò l'embrice diciotto denari, e 'l tegolo cinque denari ». I tetti coperti d'embrici e tegoli dovevano essere nella Firenze antica, come sono nella moderna, di gran lunga i piú comuni, tantoché, si può dire, i documenti grafici non ci offrono tetti d'altro genere.

[3] *Libro d'entrata e uscita dei figliuoli di messer Lapo da Castiglionchio*, c. 114 r. (1382): « per tegholi e teghole e gronde a Diadato, in tutto ll. quatordici ». Come è noto le tegole stanno di per sé e sono molto maggiori dei tegoli che si adoperano sempre uniti agli embrici.

Sormontavano il culmine del tetto i *comignoli*,[1] da cui l'acqua scorrendo giú per le tegole o per gli embrici (detti appunto per ciò anche *gronde*)[2] si raccoglieva negli *acquidocci*.[3] Pare che i tetti fossero provveduti anche d'abbaini, chiamati *occhi*[4] dalla forma ovale delle aperture: certo si è che un abbaino con finestra ovale si vede nell'affresco di scuola giottesca rappresentante il sogno del vescovo Guido nella chiesa superiore di S. Francesco in Assisi.

Finalmente in cima, come coronamento, stavano i *fumaiuoli*, simili nell'aspetto a torricelle, raramente quadrangolari, piú spesso rotonde o poligonali, terminate a cono.[5]

Pavimenti. — Si facevano in generale di mattoni, e propriamente di quelli conosciuti col nome di *mezzane*.[6] Intorno al modo di disporre i mattoni nei pavimenti parleremo al cap. III.

[1] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo*: « addí xvi di novembre (1397) in otto comingnoli da tetto ll. 1 ».

[2] Le gronde sono citate nel documento che riportiamo a p. 17 nota 3. Circa al significato della parola vedi il trattato *Dell'Architettura* di L. B. Alberti volgarizzato da Cosimo Bartoli, Firenze, 1550, p. 93.

[3] Inv. 143 (1424): « ii aqquidocci grandi da buche da tetto ».

[4] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo*: « a dí detto (30 ottobre 1405) per lo decto tetto per ochii di terra s. X. ».

[5] Le rappresentazioni di fumaioli non sono rare negli antichi documenti figurati. Uno è riprodotto nell'affresco dell'adorazion de' Magi, eseguito da uno scolaro di Giotto nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi: sette, nell'affresco di Masolino che figura S. Pietro che risuscita Tabita (Firenze, cappella Brancacci) (fig. 10): due, nella pittura della chiesa di S. Agostino in S. Gimignano dove Benozzo Gozzoli rappresentò il piccolo Agostino affidato alle cure del pedagogo (fig. 9): quattro nelle miniature del Virgilio riccardiano (fig. 7).

[6] L'anno 1315 Iacopo e Puccio di Caroccio Alberti fecero ammattonare una camera e la loggia di una loro casa. Arch. d. Stat. Fior., *Spoglio di libri di memorie famigliari fatto da G. B. Dei. Famiglia Alberti.*

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (1396): « per mille mezzane per fare ammattonare la casa dove sta Christofano vocato Nente lire otto ».

— Ivi (1399): « per cento cinquanta mezzane per fare matonare il palchetto sopra la logia e per fare rachonciare il matonato della sala... lire una, soldi diece ».

— Tanto i lastraiuoli fornitori di pietre quanto i fornaciai fornitori di

Volte, Palchi o Soffitti. — Le stanze a pian terreno erano per lo piú a volta, almeno nei palazzi.[1] Nel Medio Evo si preferí il tipo della *volta ribassata a crociera*, nel Rinascimento quello della *volta a lunette*. Per gli androni e le scale fu spesso usata la *volta a botte*.[2]

I palchi o soffitti di legname che d'ordinario coprivano le stanze dei piani superiori, erano di due sorta: *reali* e *apparenti*.

mattoni dipendevano dagli ufficiali della grascia, i quali dovevano vegliare a che fossero osservate le misure legali stabilite dall'autorità comunale cosí per le lastre come pei mattoni, e por mente a che questi fossero fatti a dovere. Gli ordinamenti relativi si leggono alla rubrica *De lastraiuolis et fornaciariis* negli *Statuta Officialium Annonae ex recensione anni* MCCCXXXXVIII (Arch. d. Stato Fior.), e piú specificatamente alla rubrica 59 del Libro IV degli *Statuta Populi et Communis Florentiae* del 1415 (Friburgo, 1778-83).

— Aggiungo qui qualche notizia sulle dimensioni dei mattoni piú usati a Firenze, togliendola da alcuni passi di documenti e di autori antichi riportati dal *Dizionario* del Tommaseo alle voci *mattone, quadruccio, pianella*. Per l'intelligenza delle misure si noti che il soldo era la ventesima parte del braccio (= mm. 584) e il denaro la dodicesima del soldo:

— *Mattone comune* cotto = lunghezza soldi 10; larghezza soldi 4, 4; altezza soldi 2, 6.

— *Quadruccio* cotto = lunghezza soldi 10; larghezza soldi 3, 6; altezza soldi 2, 6.

— *Mezzana* cotta = lunghezza soldi 11; larghezza soldi 5, 2. Non ne conosco l'altezza: so però ch'essa stava fra quella del quadruccio (piú grosso) e quella della pianella (piú sottile).

— *Pianella* cotta = lunghezza e larghezza uguali a quelle della mezzana; minore l'altezza, di cui però non ho il dato preciso.

— I documenti menzionano inoltre il *mattone di quinto*, probabilmente detto cosí perché largo un quinto di braccio, ossia 4 soldi. *Osped. di Gesù Pellegrino, Libri del camerlingo*: « A dí xiii di novembre (1397) per quattrocento mattoni di quinto l. iii. — A dí xiiii detto mese per due centinaia di mattoni di quinto ll. i ».

[1] Ecco come in un libro del camerlingo dell'Osped. di Gesú Pellegrino si accenna alla costruzione di una camera a volta fornita di tutti gli accessori: « Memoria che a dí iiii di dicembre MCCCLXIII diedi, io ser Giovanni, a fare la volta dov'è la camera terrena a lato a la sala a Iacopo di Simone del popolo di s. Lorenzo con questi patti, che debba fare la volta vo(l)tare, lastrichare, intonichare, ammattonare, fare la schala di pietre, fare uno aquaio intelmezo della ciella, una campanella nella ciella a la volta, una finestra ferrata d'uno braccio quadro, uno uscio sprangato con uno serrame, o saliscendolo o chiavistello, a tutte sue spese ».

[2] Negli antichi palazzi si vedono tuttora infiniti esempi di tutte queste specie di volte.

I primi, che separavano un piano dall'altro e facevano nello stesso tempo da soffitto e da pavimento, avevano in generale la seguente struttura: fra due muri opposti della stanza correvano a intervalli regolari alcuni travi maestri o *bordoni*,[1] ognun de' quali stava confitto pei due capi nelle pareti o pog-

Fig. 16. — Palazzo Mozzi (restaurato). *Fot. Giani.*

giava su due mensole da queste sporgenti. I bordoni dividevano il cielo della camera in parecchie campate, alla lor volta suddivise da travi e travicelli minori in tanti spazi quadrati, il cui vano era riempito da tavole chiamate *quadri*.[2]

Il soffitto apparente, detto anche *soffitto morto*, non faceva

[1] *Libro d'entrata e uscita dei figli di messer Lapo da Castiglionchio*, c. 116 r. : « demo a Tomaso di Guidotto legnaiuolo per due bordoni per la sala di sotto fior. xviii ».

[2] Dall' Inv. 170 (1492) apprendiamo che alla fine del sec. xv esistevano nei ripostigli del palazzo mediceo « undici quadri di legname di braccia 1 $^1/_8$ l' uno, dipintovi una rosa », i quali erano « da mettere a' palchi ».

parte dell'organismo della casa. Era formato da un piano di tavole, che veduto dal basso appariva diviso in lacunari eguali fra loro e separati da travicelli; questi travicelli però, al contrario di quanto avveniva nel soffitto reale, non avevano qui che un ufficio decorativo. A reggere il soffitto morto provve-

Fig. 17. — Palazzi del sec. XIV in Piazza Peruzzi. *Fot. Giani.*

devano in realtà alcuni tiranti che lo collegavano a un coperto soprastante, il quale poteva essere tanto un tetto a capanna o a cavalletti, quanto un palco reale. Dato il valore etimologico della parola soffitto (*sub-fictum*) mi pare anzi probabile che in origine con essa si sia indicato solo il soffitto morto, che appunto è confitto al coperto soprastante per di sotto. Comunque sia, ai tempi di cui ci occupiamo una distinzione tra palco e soffitto non esisteva piú nel parlar comune, trovandosi usati ambedue i termini indifferentemente. La ragion d'essere del soffitto morto va cercata nel desiderio di

occultare un coperto giudicato troppo rozzo,[1] oppure, come in certi palazzi molto elevati e a pochi piani, nell'opportunità di diminuire l'altezza eccessiva delle stanze.

Tra il soffitto morto e il palco reale o il tetto stavano le *soffitte*, spesso prive d'ogni luce.[2]

Pareti divisorie. Intonachi. — Le stanze erano separate da pareti divisorie, costruite talvolta molto debolmente di mattoni disposti per coltello[3] o anche di semplici tavole.[4]

Le mura interne venivano intonacate[5] e, nelle case comuni, d'ordinario, semplicemente imbiancate.[6]

Facciate dei palazzi. — In conseguenza dei frequenti incendi devastatori e delle sistematiche demolizioni che nel sec. XIII ebbero luogo ad ogni mutazion di governo, a Firenze le costru-

[1] Nelle chiese p. es. e nei locali delle case posti immediatamente sotto ai tetti.

[2] Molti vecchi soffitti, così reali come apparenti, esistono tuttora a Firenze; moltissimi poi se ne vedono nelle antiche pitture. Per altre notizie sull'argomento vedi il capitolo III.

[3] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo*: « Item detto di (15 gennaio 1364) demmo al detto Iacopo .... affare .... uno androne di mattoni per coltello, intonichato dentro e di fuori ».

— Sacchetti, *Nov.* 191 : « Costui (il pittore Bonamico) .... essendo discepolo d'uno che avea nome Tafo dipintore, e la notte stando con lui in una medesima casa e in una camera a muro soprammattone allato alla sua...». Vedi anche la *Nov.* 192.

[4] Nella cronichetta di Neri degli Strinati, cominciata a scrivere nel 1312 (ed. cit., p. 126), si parla dei figli di certo Marabottino che fecero fare « la chiudenda dell'assi per lo lungo e per lo traverso del palco di sotto della camera e della camera loro ». Anche la casa data a pigione dall'Osped. di Gesú Pellegrino a Benedetto d'Ottobono del Filato (di cui si fa menzione a p. 7, n. 1) aveva un palco « chiuso in mezzo per lo lungho con assi », cioè diviso nel senso della lunghezza in due locali mediante un tavolato. Finalmente nell'albergo di Staggia di cui parla il Sacchetti nella nov. 16, « erano le camere... quasi tutte d'assi, l'una allato all'altra ».

[5] Per l'intonaco applicato alle pareti vedi p. 19, n. 1 e p. 22 n. 3.

[6] *Libro d'entrata e uscita de' figliuoli di messer Lapo da Castiglionchio* c. 115 t. (1387): « demo per inbianchare a 1 sbianchatore la logia e la camera . . . ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo*: « Item a dì detto (27 novembre 1391) per cholla per imbianchare soldi nove ».

— Ivi (1363): « Item fare imbiancare la sala, la chamera, il dormentoro e refettoro . . . ».

zioni civili dell'epoca romanica scomparvero o vennero rimaneggiate quasi tutte molto presto. Un palazzo di stile romanico, quello de' Bostichi in via Lontanmorti, si era conservato come per eccezione fino a questi ultimi tempi, ma venne anch'esso abbattuto in occasione delle recenti demolizioni. Era di pietra, e differiva dagli edifici dell'età successiva specialmente per la forma delle finestre dei piani superiori, ad arco

Fig. 18. — Palazzo Spini, poi Ferroni (restaurato). *Fot. Alinari.*

tondo anziché a sbarra come si usò dipoi (fig. 11). Qualche traccia di stile romanico (porte e finestre ad arco tondo) si rinvenne pure ne' vecchi muri del palazzo vescovile, e piú d'una se ne vede tuttora nella parte piú antica del palazzo del Podestà, nelle torri degli Amidei (fig. 60), de' Girolami (fig. 61), dei Foresi (fig. 59), di piazza S. Elisabetta, ecc. I palazzi medioevali oggi esistenti a Firenze sorsero per la maggior parte dopo il trionfo definitivo dei Guelfi, sullo scorcio del

sec. XIII e durante il XIV, e perciò contemporaneamente o poco dopo ai grandi palagi pubblici del Podestà e dei Signori. Essi riproducono il tipo di fortezze merlate e turrite proprio di questi ultimi, e ciò non per capriccio o per moda, ma per forza delle cose, poiché in quegli oscuri giorni di lotte cittadine sí gli uni che gli altri dovevano servire ad un tempo come luoghi d'abitazione e come baluardi contro i furiosi assalti del popolo e delle fazioni in armi.[1]

I palazzi fiorentini del Trecento hanno dunque l'aspetto semplice e severo di costruzioni fatte a scopo militare. Le *mura* del loro pian terreno, straordinariamente alto rispetto ai piani superiori, sono formate di quadri di macigno accuratamente sovrapposti, sebbene non di rado appena sbozzati alla superficie; e si levano nude e fosche, interrotte solo da rare finestrelle quadrate e dalla porta d'ingresso. Sul terreno sorgono due o tre piani molto piú bassi le cui mura, perché meno esposte agli assalti della via, sono fatte di un materiale meno resistente, per solito di pietrame frammentario. I vari piani appaiono quasi sempre distinti da *cornici* orizzontali semplicissime e di poco rilievo,[2] e nei superiori si aprono a intervalli regolari le finestre abbastanza ampie e in numero sufficiente per illuminare di luce discreta i locali interni.[3]

Le *finestre* e le *porte* degli edifici sorti nel periodo romanico avevano l'arco tondo, che al cominciar del periodo gotico non scomparve subito, ma per qualche tempo rimase in uso accanto agli archi acuto e scemo. Come si è detto, porticine e finestre ad arco tondo, col vano rimpicciolito e reso rettangolare da un architrave che sottende l'arco, esistevano

[1] Intorno alla materia trattata in questo paragrafo cfr. anzitutto il classico libro di C. v. FABRICZY, *Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine werke* (Stuttgart, 1892, c. VII e altrove); poi R. REDTENBACH, *Die Architektur der Italienischen Renaissance*, Frankfurt, 1886; I. BURCKARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1891, e *Cicerone* (8ª ediz.); GEYMÜLLER UND STEGMAN, *Die Architektur der Renaissance in Toscana.*

[2] Qualche volta queste cornici mancano, come nel palazzo Castellani sul Lungarno (fig. 15) e in alcune costruzioni di piazza Peruzzi (fig. 17).

[3] Le finestre erano piú o meno distanti secondo il bisogno piú o meno grande di luce. Notevole appare il loro ravvicinamento nella casa dei Catellini da Castiglione (fig. 21).

nei palazzi Bostichi e vescovile, e si vedono tuttora nella parte piú antica del palazzo del Podestà e in qualche vecchia torre (fig. 11, 60, 61). Anche le porte e le monofore a sesto acuto hanno l'apertura in parte acciecata da un architrave o da un arco scemo, e sono tutt'altro che frequenti oggi, trovandosene

Fig. 19. — Palazzo Davizzi, poi Davanzati. *Fot. Alinari.*

solo pochi esempi nel palazzo del Podestà e in alcune torri come in quelle degli Amidei (fig. 60) e de' Girolami (fig. 61).[1] Invece le porte e le monofore ad arco scemo furono d'uso cosí generale che vanno considerate come caratteristiche dell'architettura fiorentina del periodo gotico (fig. 16, 18, 19, 20 ecc.). A questo periodo appartengono anche porte e finestre architravate. Pochissime di tali finestre rimangono oggidí in Firenze: due

[1] Un tipo particolare di monofora ad arco acuto lo abbiamo in quelle trilobate al secondo piano del cortile nel palazzo del Podestà e nell'ex-convento di S. Apollonia.

nel palazzo Giandonati in piazza S. Biagio (fig. 29); altre nella torre de' Donati al Mercatino di San Piero, nella torre degli Alberti e in un palazzo vicino in via de' Benci, nel mezzanino del palazzo Bonizzi in piazza dell'Olio. In numero alquanto maggiore sono giunte fino a noi le porte di questa specie, che si trovano qua e là un po' da per tutto e che erano particolarmente frequenti nelle viuzze del vecchio centro ora demolito. Negli edifizi piú sontuosi il loro architrave si presenta spesso riccamente scolpito con scudi in rilievo recanti armi pubbliche o gentilizie.[1]

Veniamo alle bifore. Di stile romanico ne conosco due sole che un giorno appartennero all' antico palazzo vescovile.[2] Le piú semplici fra quelle di stile gotico sono formate di due archetti a sesto acuto, e talvolta trilobati, sostenuti e separati al centro da una colonnina o da un pilastrino poligonale. Una bifora di questo genere esisteva nel palazzo vescovile (fig. 24); due, in parte murate, si scorgono tuttora al primo piano di un vecchio palazzo di via delle Belle Donne, e due altre nel palazzetto Davanzati che sorge di fianco alla torre de' Foresi nei pressi di Porta Rossa.[3] Negli edifizi pubblici la bifora gotica ad archetti trilobati appare inscritta entro un grande arco tondo od acuto,[4] che nelle costruzioni piú modeste cui ho accennato di sopra può anche mancare.

I maggiori palazzi fiorentini del Trecento erano sormontati da una corona di *merli guelfi*, che concorrevano ad accentuarne il carattere guerresco e che vennero quasi dappertutto soppressi nelle età successive. Questi merli o sorgevano a filo sul muro,[5]

[1] Tali le porte delle sedi delle Arti dei Linaiuoli (fig. 22) e degli Albergatori, ora nel museo di S. Marco, quella di una casa che fu de' Minerbetti in via della Vigna Nuova (fig. 23), quella dell' antica zecca, una porta di fianco alla chiesa di S. Stefano, un' altra in via della Scala, ecc.

[2] Una di esse è in cotto, e ho già avuto occasione di parlarne (fig. 1). Dell' altra si hanno varie fotografie (segnate coi n. 266, 267, 287) eseguite a cura della Commissione Storica Artistica Municipale.

[3] Furono restaurate di recente insieme col palazzo.

[4] Si osservino quelle dei palazzi del Podestà (fig. 25), de' Signori, d'Orsammichele, della loggia del Bigallo.

[5] Sulla parete che sovrasta al cortile del palazzo del Podestà dal lato della torre, sui fianchi dei palazzi dell' Arte della Lana (fig. 14), Gianfi-

o sopra una sporgenza sorretta da una serie d'archetti poggianti su modiglioni.[1] Gli archetti giravano ad arco tondo[2] o acuto,[3] indifferentemente. I modiglioni di pietra, erano foggiati a cuneo col vertice in basso,[4] o a mo' di grandi lastre triangolari disposte a coltello,[5] o composti di due o tre pezzi

Fig. 20. — Palazzo in Via del Mercatino, n. 5. *Fot. Giani.*

gliazzi, Da Castiglione (fig. 21), nel palazzo Mozzi in Oltrarno (fig. 16) e in molti altri edifizi riprodotti negli antichi documenti grafici.

[1] Per esempio nei palazzi del Podestà (fig. 12), della Signoria (fig. 13), de' Compiobbesi (poi dell'Arte della Lana) (fig. 14), degli Spini (fig. 18). A questi va aggiunto anche il pal. Gianfigliazzi a Santa Trinita, sulla cui fronte i merli vennero rialzati pochi anni or sono sugli antichi archetti e modiglioni.

[2] Torre del pal. del Podestà (fig. 12), pal. dei Signori (fig. 13), Spini (fig. 18), Gianfigliazzi.

[3] Pal. del Podestà (fig. 12), torre del pal. dei Signori (fig. 13), pal. Compiobbesi (fig. 14).

[4] Torre della Signoria (fig. 13), pal. Spini (fig. 18).

[5] Pal. del Podestà (fig. 12) e dei Signori (fig. 13).

sporgenti l'uno sull'altro a guisa di scaglioni.[1] Solo negli edifizi di minore importanza o appartenenti a famiglie amiche della tranquillità e della pace, il luogo de' merli fu occupato fin dall'origine dalla gronda del tetto fortemente sporgente sulla via.[2]

Sulla fronte severa del palazzo trecentesco spiccavano, solo ornamento, le *armi gentilizie* della famiglia proprietaria. Scolpite entro scudi di pietra, venivano per solito incastrate nelle pareti o poste sui canti in alto, al sicuro, per quanto era possibile, dagli sfregi provenienti dalla via.[3] Solo in un caso le vediamo collocate in basso: quando decorano a mo' di fregio l'architrave delle porte.[4]

All'inizio del Quattrocento gli effetti della mutazione avvenuta nella società fiorentina si fanno sentire anche nello svolgimento dell'edilizia civile. Ora i ricchi, che possono dispensare somme ingenti nella costruzione di dimore sontuose, non sono piú i magnati d'un tempo, ma i grandi banchieri e mercanti i quali, avendo origini e costumi diversi da quelli dei nobili, danno anche un carattere differente ai nuovi edifici. A paragone degli antichi, i novelli signori per un verso appaiono assai meno bellicosi e feroci, e per un altro assai piú culti e raffinati. Quindi anche i loro palazzi non vennero, come quelli del secolo precedente, costruiti esclusivamente secondo le rigide norme della ragion militare, ma furono piú ampi e piú ariosi, con tendenza spiccata verso forme piú larghe ed

[1] Torre del Podestà (fig. 12), pal. Compiobbesi (fig. 14) e Gianfigliazzi.

[2] Oggi i palazzi del Trecento appaiono per la maggior parte sormontati dalla gronda sporgente del tetto (fig. 15, 17, 20); ma a chi guarda dalla via non è facile giudicare se essa esista fin dall'origine o se stia a surrogare un antico coronamento merlato.

[3] L'uso di collocare gli scudi stemmati sulle fronti de' palazzi si mantenne anche ne' secoli successivi.

[4] Dei palazzi privati del sec. XIV che meglio conservano l'antico aspetto esteriore, nomineremo quelli degli Spini (fig. 18) e de' Gianfigliazzi a Santa Trinita, Davizzi (poi Davanzati) in Porta Rossa (fig. 19), Bonizzi in piazza dell'Olio, Castellani sul Lungarno (fig. 15), Peruzzi sulla piazza omonima (fig. 17), Quaratesi (già Salviati) sull'angolo di via Ghibellina e del Mercatino di S. Piero, il palazzo n. 5 in via del Mercatino (fig. 20), il pal. Mozzi in Oltrarno (fig. 16).

esteticamente armoniose. All'esterno questa tendenza si manifestò in un maggior elevamento dei piani superiori, onde l'insieme venne acquistando piú giuste proporzioni, e nella sostituzione di blocchi regolari di pietra all'opera frammentaria o al mattone nel muro di questi medesimi piani.[1] Quando poi, per ragione di economia o per altro, il costruttore non credette di dover rinunciare all'opera frammentaria, procurò almeno di oc-

Fig. 21. — Palazzo Catellini da Castiglione. *Fot. del Comune di Firenze.*

cultarla dietro uno strato d'intonaco sul quale simulò a graffito l'opera regolare.[2] Cosí al principio del Quattrocento s'introdusse in Firenze questo nuovo modo di decorazione, il quale venne in breve in tanta voga, che non solo fu adoperato in larga misura nelle costruzioni nuove, ma anche nelle vecchie, al fine di

[1] Edifizi rivestiti all'esterno completamente di pietra appartenenti a questo stile di transizione fra le forme medievali e del Rinascimento, sono i palazzi Alessandri (Borgo degli Albizzi N. 15), Vita (Via de' Neri N. 23), già Bardi (Via de' Neri N. 4), Canigiani e Capponi (fig. 26) ambedue in via de' Bardi.

[2] I due esempi piú notevoli di questa pratica ce li offrono i palazzi Bardi di Vernio in via de' Benci (fig. 27) e Ridolfi in via Maggio N. 15 (fig. 28), il primo coperto d' intonaco da cima a fondo, il secondo solo ai piani superiori.

togliere dalla vista del pubblico il rozzo e barbarico aspetto dell'opera frammentaria o del mattone.[1] Piú tardi noi vedremo la decorazione a graffito, in origine ristretta all'imitazione di corsi regolari di pietre, concorrere in modo ben piú efficace all'abbellimento degli edifizi.[2]

I merli, diventati ormai inutili, scomparvero per far luogo, nella maggior parte dei casi, alla *grondaia sporgente del tetto.* Pare però che non tutti si rassegnassero subito alla soppressione di un coronamento che conferiva alla costruzione tanta maestà e tanto carattere. Infatti in molti documenti grafici del Quattrocento troviamo riprodotti palazzi merlati appartenenti non solo allo stile di transizione di cui ora ci occupiamo, ma anche al piú sviluppato stile brunelleschiano.[3]

Al grande Brunelleschi e ai maestri che ne seguirono le tracce era riservata la gloria di condurre felicemente a termine l'evoluzione dell'architettura civile fiorentina, infondendo nelle sue forme ormai vecchie un'anima nuova, lo spirito giovenilmente sereno e vivificante del Rinascimento. La loro azione innovatrice si esplicò essenzialmente in due modi: anzitutto col curare meglio che prima non si facesse l'effetto estetico generale; in secondo luogo coll'introdurre nella decorazione motivi e particolari desunti dallo stile classico e sapientemente armonizzati colle forme tradizionali dominanti. Cosí nei palazzi privati sorti nell'età del Rinascimento si osserva in generale una grandiosità maggiore che non in quelli costruiti in epoca ante-

[1] Tracce d'intonachi graffiti a corsi di pietre, oggi in gran parte caduti o svaniti, si vedono qua e là su antichi edifizi del Trecento: per esempio, sul pal. di Via Mercatino N. 5, dove l'intonaco graffito fu applicato su un muro di mattoni (fig. 20), sul pal. Giandonati in piazza S. Biagio (fig. 29), sui pal. in via Portarossa n. 1 e in via Guicciardini n. 15.

[2] Fin d'ora però si nota un principio di decorazione ornamentale nèlle fasce che corrono lungo le cornici orizzontali nella fronte del palazzo Bardi di Vernio (fig. 27), e in quelle, già molto piú ricche, a motivi floreali di sapore gotico, che fregiano la facciata del palazzo Ridolfi (fig. 28).

[3] Si osservino in proposito molti degli affreschi di B. Gozzoli nel Camposanto di Pisa, il suo affresco in S. Gimignano esprimente S. Agostino affidato dai parenti alle cure del pedagogo (fig. 9), un desco da parto dipinto rappresentante il giuoco del Civettino agli Uffizi (fig. 30), le miniature del Vergilio Riccardiano, e finalmente parecchi dei disegni di scuola fiorentina che Sidney Colvin volle recentemente attribuire a Maso Finiguerra.

riore: grandiosità ottenuta non sempre e non solo coll'accrescere le dimensioni materiali, ma ben anche col perfezionare ognor piú le proporzioni di un piano rispetto all'altro e, in ogni piano, dei vuoti rispetto ai pieni.

Ai maggiori palazzi di pietra si conservò nell'insieme l'antico imponente carattere di fortezza dalle mura di saldo macigno, ma questo carattere fu addolcito e piegato al nuovo gusto estetico col sostituire alla corona di merli un *cornicione di stile classico* decorato al di sotto di magnifici rosoni scolpiti,[1] e col disporre l'ordine rustico in maniera da ottenere per la prima volta un effetto artistico ben definito. Si adoperarono cioè bozze di pietra piú o meno grandi, piú o meno sporgenti, piú o meno finemente lavorate a seconda dell'altezza maggiore o minore del piano dove andavano collocate. Colle bozze maggiori e di massimo rilievo si rivestí il pianterreno, che mantenne cosí l'aspetto, ormai tradizionale, di base poderosa di tutto l'edificio; al primo piano furono riserbate pietre minori e meno sporgenti; all'ultimo infine, le piú piccole fra

Fig. 22. — Porta dell'Arte de' Linaiuoli. *Fot. Brogi.*

[1] Famosi sono i cornicioni dei palazzi Medici (fig. 32) e Strozzi (fig. 34). Secondo il concetto originario ne doveva probabilmente avere uno dello stesso genere anche il palazzo Pitti, al cui tipo quei due edifici s'accostano. Cornicioni piú piccoli hanno pure i palazzi Rucellai (fig. 33) e Gondi (fig. 35).

tutte, di minimo o anche di nessun rilievo. Con tale artificio non solo si ottenne il risultato di far meglio spiccare i singoli piani nella massa d'insieme dando maggior leggerezza alla costruzione, ma anche quello di variar il disegno, il colore, le ombre e le luci e di evitare cosí quel senso di monotonia che suol produrre l'uniformità eccessiva di una grande superficie di muro.[1]

In altri edifizi di minor mole non si seguí questo sistema, e le pietre furono tutte lavorate allo stesso modo.[2]

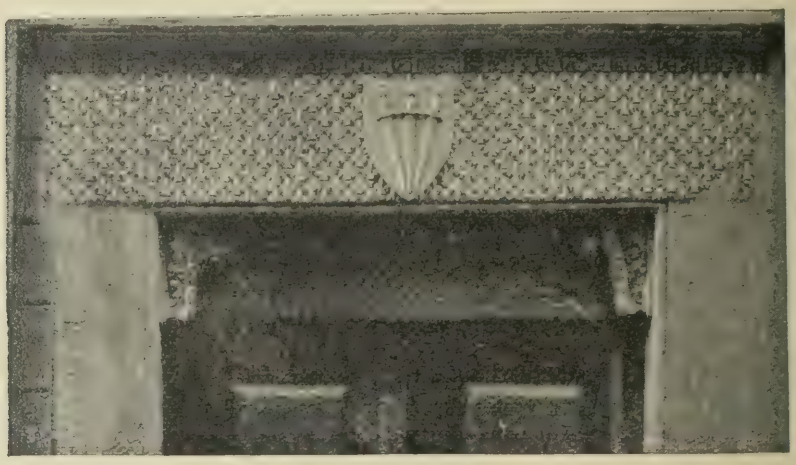


Fig. 23. — Architrave della porta del palazzo Minerbetti. *Fot. Alinari.*

Finalmente in una terza categoria di palazzi si usarono le bozze di macigno solo al pian terreno e, spesso ma non sempre, ai canti dei piani superiori, mentre il resto della fronte venne rivestito d'intonaco decorato di graffiti.[3] L'uso dell'intonaco graffito, che in origine era stato adottato solo come un espe-

[1] Quest'artificio fu usato, con qualche variante e con esito piú o meno fortunato, nei palazzi Pitti (fig. 31), Medici (fig. 32), Strozzi (fig. 34), dello Strozzino, Gondi (fig. 35). Quello de' Medici ce ne offre l'esempio piú completo e caratteristico.

[2] Cosí nei palazzi Antinori (fig. 36) e Rucellai (fig. 33). Quest'ultimo ha la fronte decorata, oltreché di bozze, anche di lesene.

[3] Cosí nei palazzi Pazzi (fig. 37), dalla cui fronte è ormai scomparsa ogni traccia del graffito che pure vi dovette essere un tempo, Tornabuoni (oggi completamente rifatto all'esterno, ma in origine simile al palazzo Pazzi), Canacci a S. Biagio (fig. 38), Guadagni a S. Spirito (fig. 39)), e in molti altri della prima metà del Cinquecento che ne riproducono il tipo.

diente per occultare alla vista del pubblico lo sconcio dell'opera frammentaria o laterizia, diventa ora una caratteristica essenziale dell'architettura civile fiorentina, e tale non solo si mantiene ma si afferma nel sec. XVI. Durante il primo Rinascimento, la decorazione a graffiti non si limita piú a imitare corsi regolari di bozze e piccole fasce di timidi ornati geometrici e fogliami, come per lo innanzi, ma vicino a questi riproduce motivi ben piú complessi di stile classico, simula festoni di fiori e di frutta sorretti da putti danzanti, rosoni, larghi fregi lungo le cornici orizzontali e il contorno delle finestre, volute, viticci, intrecci di linee del genere piú vario; e nel Cinquecento, pilastri, frontoni, targhe, cartigli, cornucopie, sirene, maschere e via discorrendo.[1]

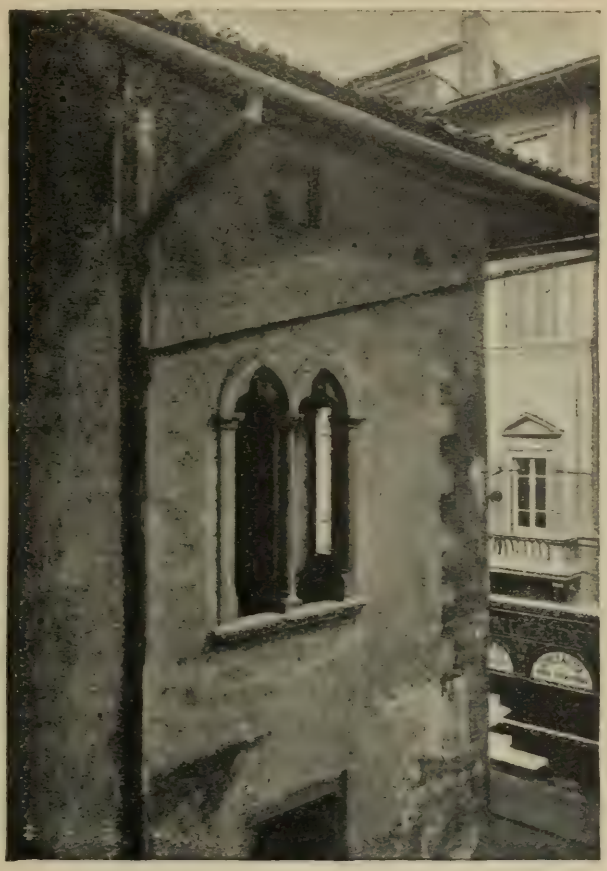


Fig. 24. — Finestra gotica dell'antico palazzo vescovile.
Fot. del Comune di Firenze.

[1] Tra le decorazioni a graffito del sec. XV e del principio del XVI si distinguono per sobria eleganza quelle del cortile del pal. Medici e delle facciate dei pal. Guadagni (fig. 39) e Canacci (fig. 38); piú ricche, la bellissima del pal. Spinelli in Borgo S. Croce n. 10 (fig. 40), quella, ormai quasi del tutto perduta, che riveste i piani superiori del palazzo n. 17 in via Guicciardini, quelle dei pal. Lenzi in Borgo Ognissanti n. 101 e in via S. Niccolò, e Sertini dietro S. Gaetano. Al pieno Cinquecento appartengono i graffiti del pal. Ramirez in Borgo degli Albizzi.

Un altro elemento costruttivo che, introdotto a Firenze nel Quattrocento, finí col diventare anch'esso una delle caratteristiche della facciata nei palazzi rivestiti d'intonaco, è il *terrazzo di coronamento*. In altre città della Toscana si hanno esempi di costruzioni sormontate dal terrazzo fin dal Trecento.[1] In Firenze invece esso non compare che nel secolo successivo in alcuni grandi palazzi appartenenti al nuovo stile;[2] e anche allora non si apre verso l'esterno ma sul cortile, come si può vedere nelle dimore dei Medici, de' Pazzi, degli Strozzi ecc.: soltanto al principio del sec. XVI, e negli edifici rivestiti d'intonaco, lo vediamo collocato a sommo della facciata e aperto sulla via. I saggi piú antichi e piú pregevoli del genere li abbiamo nei palazzi Guadagni a S. Spirito (fig. 39) e Canacci a S. Biagio (fig. 38), il cui tipo venne poi riprodotto infinite volte da Baccio d'Agnolo e dalla sua scuola. Colla notevole sua elevazione, il terrazzo conferisce all'edifizio

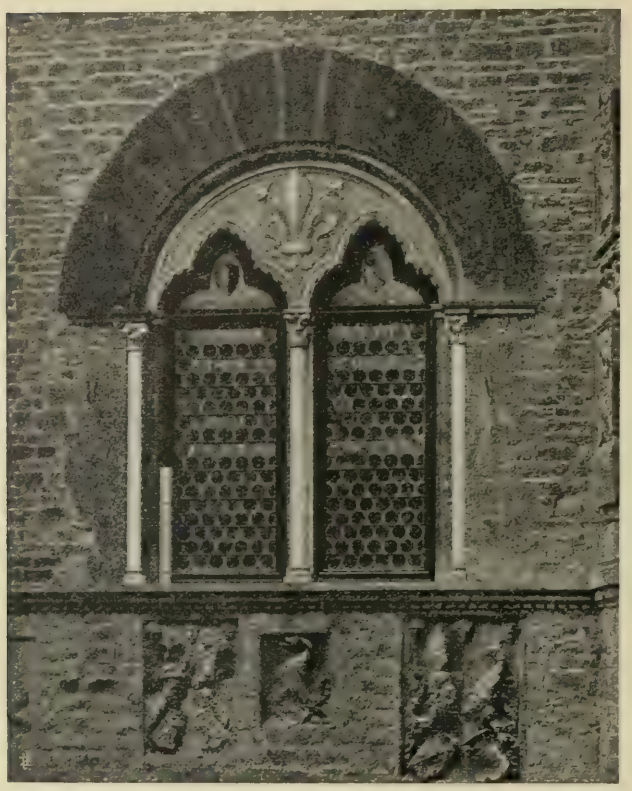


Fig. 25. — Finestra del palazzo del Podestà. *Fot. Alinari.*

[1] Così a Pisa il pal. Agostini sul Lungarno.

[2] Il terrazzo che corona il pal. Davizzi (poi Davanzati) in Porta Rossa (fig. 19) è un'aggiunta dei primi anni del sec. XVI, come risulta chiaramente dallo stile delle colonnine e dei pilastri d'angolo che sostengono il tetto. Lo stesso si deve dire del terrazzo che sormonta un altro palazzo trecentesco in via Tornabuoni.

una grande leggerezza, e colle colonnine agili e bianche profilate sul nero del fondo ne accresce singolarmente la vaghezza e l'effetto pittoresco.

I cornicioni decorati di rosoni scolpiti erano riserbati ai grandi palazzi di macigno: le costruzioni minori in pietra,[1] e quelle rivestite d'intonaco erano invece sormontate dalla gronda sporgente dal tetto, propria dell'edilizia civile fiorentina di ogni tempo.[2] Dove esisteva il terrazzo, il compito di reggere la gronda fu affidato alle colonnine.

Fig. 26. — Palazzo Da Uzzano poi Capponi. *Fot. Giani.*

Resta che accenniamo alle modificazioni introdotte dal Brunelleschi e dalla sua scuola nella forma delle porte, delle finestre e delle cornici.

Degli archi in uso nel Trecento per le *porte* e per le *finestre* non si conservò che quello a tutto sesto; ma, coll'allungarne l'apertura, gli si tolse il carattere medioevale e gli si accrebbe sveltezza ed eleganza. A formar l'arco si adoperarono come prima grandi e robusti cunei di macigno disposti a ventaglio e incastrati fra le bozze della facciata,[3] oppure, e questa era una

[1] Per es. il pal. Antinori a S. Gaetano (fig. 36).

[2] Le piú belle fra queste gronde a forte sporgenza sono quelle dei pal. Pazzi (fig. 37) e Antinori (fig. 36).

[3] Palazzi Pitti (fig. 31), Medici (fig. 32), Strozzi (fig. 34), dello Strozzino, Antinori (fig. 36), Rucellai (fig. 33), Gondi (fig. 35).

novità, sporgenti sull'intonaco della parete.[1] Su questo intonaco si usò altre volte contornare l'arco con una cornicetta continua di piccolo rilievo;[2] e quasi sempre poi si adornò con una strombatura riccamente modinata.[3] Nei palazzi del Quattrocento compaiono per la prima volta porte e finestre di tipo classico ad architrave semplice,[4] mentre quelle sormontate da frontoni triangolari od arcuati non incontrarono favore che nel secolo successivo.[5] Le finestre bifore, riservate sempre agli edifizi maggiori, ebbero l'arco a tutto sesto e la colonnina di stile classico:[6] pochissimo usate le finestre a crociera.[7]

Infine le cornici divisorie fra un palco e l'altro perdettero spesso l'antica semplicità arricchendosi di modanature, e nei palazzi piú cospicui anche di dentelli:[8] in qualche caso anzi assunsero addirittura l'aspetto di larghe fasce ornamentali.[9]

Facciate delle case comuni. — Le case comuni de' sec. XIV e XV sin dall'origine destinate all'abitazione delle classi medie e inferiori della società, coll'andare del tempo furono

[1] L'esempio piú notevole di tale specie di finestre si ha nel pal. Guadagni (fig. 39).

[2] Facciate de' pal. Pazzi (fig. 37) e Canacci (fig. 38); cortili de' pal. Pazzi (fig. 306), Medici (fig. 307), della Signoria. Le cornici delle finestre del pal. Pazzi si distinguono fra tutte in Firenze per la somma leggiadria degli ornati (fig. 41).

[3] Notevole soprattutto quella delle finestre del pal. Gondi (fig. 35).

[4] Le piú antiche sono forse quelle del cortile del pal. Bardi di Vernio. Altre ne esistono nei cortili dei palazzi Canigiani, Tornabuoni, Gondi ecc., e nella facciata del piccolo pal. Sertini dietro S. Gaetano. Bellissime le due porte architravate nella fronte del pal. Rucellai (fig. 33).

[5] Le adottò pel primo il Brunelleschi nella facciata dell'Ospedale degl'Innocenti, ma il suo esempio pel momento rimase senza imitatori.

[6] Palaz. Pazzi (fig. 37, 41), Medici (fig. 32), Strozzi (fig. 34), dello Strozzino, Rucellai (fig. 33). Tali sarebbero anche quelle del pal. Pitti, se la costruzione fosse stata compiuta secondo le idee del Brunelleschi.

[7] Un principio di finestra a crociera si sarebbe avuto, a costruzion finita, nel pal. Pitti (cfr. Fabriczy, *F. Brunelleschi* ecc., p. 320), e si trova nella fronte del pal. Rucellai (fig. 33). Il tipo completo della finestra architravata a crociera in Firenze ci si presenta solo nel palazzo Sertini e nel cortile del pal. Strozzi.

[8] Pal. Medici (fig. 32), Strozzi (fig. 34), Antinori (fig. 36), Gondi (fig. 35).

[9] Pal. Rucellai (fig. 33). A Pitti le cornici sono rappresentate da gallerie di balaustri (fig. 31).

distrutte o per lo meno alterate molto piú dei palazzi signorili, soprattutto perché, costruite meno solidamente, deperirono presto e dovettero esser rifatte o restaurate piú volte. Di conseguenza, sebbene molte case d' origine antica esistano tuttora nei vecchi quartieri, per i molti rifacimenti che

Fig. 27. — Palazzo Bardi di Vernio. *Fot. Giani.*

ebbero a subire, riesce assai difficile dal loro aspetto attuale rilevarne la forma primitiva; sicché, se di questa vogliamo renderci conto, dobbiamo oramai rivolgere la nostra attenzione specialmente agli antichi documenti grafici.[1]

[1] Fra quelli che danno maggior luce sul presente argomento citerò la risurrezione di Tabita, affresco di Masolino (cappella Brancacci) (fig. 10); la sepoltura dei S. Cosma e Damiano, tavoletta del Beato Angelico (Accademia) (fig. 43); le nozze Adimari-Ricasoli, tavola d'ignoto (Accademia) (figg. 3, 4); le miniature del Virgilio Riccardiano (figg. 7, 42); il Giuoco del Civettino, tondo d'ignoto (Uffizi) (fig. 30); papa Onorio che approva la regola di S. Fran-

Le case comuni furono dapprima di legname; poi prevalse l'uso del laterizio esteso a tutta la fabbrica oppure ai soli piani superiori, mentre il pian terreno veniva rivestito di pietre conce. Un tempo si lasciava il muro di mattoni a vista, o si copriva d'intonaco, indifferentemente: piú tardi si preferí sempre di intonacarlo.

Quanto alla struttura architettonica delle facciate, si può dire ch'essa riproduceva a un di presso quella delle fronti dei palazzi contemporanei, senza averne naturalmente né la gran-

Fig. 28. — Palazzo Ridolfi. Parte superiore della facciata ornata di graffiti.
Fot. Giani.

diosità, né le pretensioni artistiche. A pian terreno, almeno nelle vie dove fervevano i commerci, si notavano anzitutto le aperture ad arco scemo delle botteghe protette da lunghe tettoie. I piani superiori si protendevano a formare lo sporto, piú frequentemente nelle case comuni che nei palazzi; e non di rado erano distinti l'un dall'altro da semplicissime cornici su cui, come sopra davanzali, si aprivano le finestre. Il tipo di que-

cesco, e S. Francesco che risuscita un bambino di casa Spini (fig. 96), affreschi del Ghirlandaio nella cappella Sassetti; il supplizio del Savonarola, dipinto antico di cui si hanno varie copie (fig. 6).

ste e delle porte era quello in uso nelle maggiori costruzioni del tempo, ma piú semplice: si avevano dunque anche qui porte e finestre architravate, ad arco tondo e ad arco scemo, contornate da cornici poco appariscenti o anche mancanti affatto di cornice, nel qual caso apparivano come semplici fori praticati nella parete. Coronava l'edifizio la gronda sporgente del tetto, sorretta da mensole orizzontali e talvolta da puntoni obbliqui.[1]

Fig. 29. — Palazzo Giandonati. *Fot. Giani.*

Panche da via o Muricciuoli. — Alla base de' palazzi e delle case, lungo la strada, erano disposte le panche da via o muricciuoli, fatti di muro rivestito di pietra negli edifizi

[1] Osped. d. Gesú Pellegrino, *Libri d'entrata e uscita del camerlingo* (21 novembre 1397): « per due puntoni d' olmo di braccia sei e per conciatura di detti puntoni che si misono sotto el davanzale della detta chasa, chostarono in tutto lire tre ». Esempi grafici di questo modo di sorreggere la gronda del tetto si vedono nell'affresco di Giotto rappresentante S. Francesco onorato da un pazzo (Assisi, chiesa superiore di S. Francesco) (fig. 98) e nel dipinto che riproduce il supplizio del Savonarola (fig. 6).

piú cospicui,[1] di muro semplice o coperto di tavole negli altri.[2] Le panche da via erano concesse agli ozi e agli svaghi

Fig. 30. — Una via di Firenze nella prima metà del sec. XV.
Desco da parto rappres. il Giuoco del Civettino. (Uffizi). *Fot. Alinari.*

[1] Gli antichi muricciuoli esistono tuttora al piede dei palazzi Medici (fig. 32), Rucellai (fig. 33), Antinori (fig. 36), Gondi (fig. 35), Strozzi (fig. 34), Guadagni (fig. 39), costruiti tutti nel sec. XV, e in altri ancora del XVI.

[2] In una miniatura del Virgilio Riccardiano è riprodotta una panca da via costrutta di semplici mattoni (fig. 42). Nella prima miniatura del famoso codice laurenziano detto il *Biadaiuolo* (sec. XIV) si vede fuori della loggia del mercato del grano una panca da via in muratura con sopra un tavolato. Panche dello stesso genere sono rappresentate nel dipinto che figura il Giuoco del Civettino (fig. 30).

— Di muratura e di legname era la panca per la quale il camerlingo dell'Osped. d. Gesú Pellegrino registrò la seguente spesa nel libro d'entrata e uscita per l'anno 1414: « A Vestro maestro per acconciatura d'una panca posta alle case dove sta Donato d'Andrea, per calcina, mattoni, una bandella ed aúti e per suo maestero lire una, soldi quindici; e per gli assi di castagno per la detta panca a Niccholaio lire una, soldi due ». Che qui si tratti d'una panca da via, è indicato chiaramente dall'espressione caratteristica « posta alle case dove sta Donato d'Andrea ».

— Coperta con un asse doveva essere anche la panca, di cui pa-

di tutti i cittadini, cosí degli scioperati che vi consumavano le intere giornate,[1] come degli operosi che la mattina, prima d'andare a' fatti loro, e anche piú la sera, a faccende sbrigate, amavano trattenervisi alcun poco a discorrere e motteggiar cogli amici.[2]

Aperture delle botteghe e tettoie. — Nel pian terreno delle case e anche de' palazzi medievali abbandonati dagli antichi proprietari e ridotti ad abitazioni d'affitto e ad emporî com-

Fig. 31. — Palazzo Pitti. *Fot. Alinari.*

merciali, si succedevano l'una all'altra, come abbiam detto, le aperture ad arco scemo delle botteghe. In basso esse erano in gran parte ostruite da uno o due *muricciuoli*, su cui lavoravano gli artieri o venivano esposte le merci alla vista

Franco Sacchetti nella nov. 68, nella quale un fanciullino conficcò con un chiodo la guarnacca di Guido Cavalcanti mentre questi vi sedeva intento a giuocare a scacchi.

[1] « A caratare l'un l'altro e a dir male di questo e di quello che passava per la via ». (Varchi, *Storia fiorentina* L. IX).

[2] Vedi a questo proposito la nov. 112 di F. Sacchetti, dove anche si trova il termine *panca da via*, e la biografia di Leonardo da Vinci dell'Anonimo Gaddiano (in *Arch. Stor. Ital.* S. V, T. XII, a. 1893, p. 90). Cosí l'Anonimo Gaddiano come il Varchi designano a' luoghi citati i muricciuoli col nome di *pancacce*.

del pubblico, come si fa oggidí nelle vetrine; sicché, da un lato fra il muricciuolo e lo stipite, o nel mezzo fra i due muricciuoli, appena restava tanto spazio libero da poter passare (fig. 45). Nella parte vecchia della città le aperture delle botteghe sono pur sempre le antiche; soltanto quasi dappertutto vennero tolti

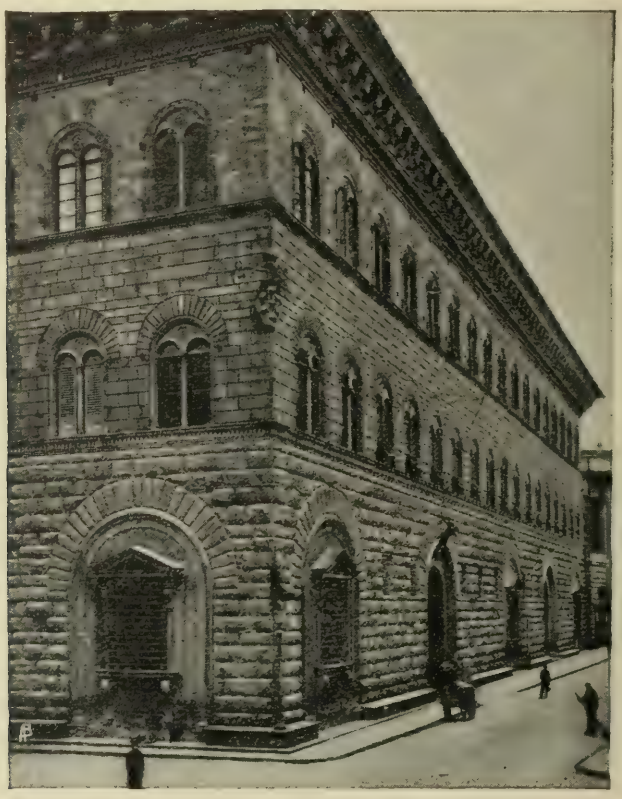


Fig. 32. — Palazzo Medici, poi Riccardi. *Fot. Alinari.*

via i muricciuoli, appena risparmiati in qualche botteguccia fuori di mano e, per eccezione, in tutto il Ponte Vecchio, dove fanno da sostegno alle mostre (fig. 46).

Quando i palazzi e le case non avevano sporto, l'ufficio di riparare dalla pioggia i passanti, le panche da via e i muricciuoli delle botteghe che talvolta sporgevano un po' in fuori, spettava a certe piccole tettoie confitte nei muri ad un'altezza che per legge non era mai inferiore alle cinque braccia.[1] Anche

[1] Arch. d. Stat. Fior. *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. VI. *Statuto del Podestà* del 1355, L. III, R. CLXVIIII. *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 (Friburgo 1778-1783), L. IV, R. LXXXVIIII.

oggidí, sui pilastri che separano una bottega dall'altra e all'altezza prescritta, si vedono per tutta la città le buche dove stavano infisse le mensole di legno reggenti la trave inferiore della tettoia, e piú in alto, sopra gli archi, i robusti arpioni

Fig. 33. — Palazzo Rucellai. *Fot. Alinari.*

di ferro, foggiati ad angolo retto, che ne sostenevano la trave superiore. Co' suoi molti vantaggi, la tettoia presentava però il grave inconveniente di togliere molta luce alla bottega; al che i nostri vecchi cercavano di rimediare alla meglio coll'aprire nel muro una finestrella quadrata che rispondeva all'esterno su la tettoia stessa. Di tali finestrelle se ne vedono che oggi esempi dappertutto.[1]

[1] Quando si aprirono botteghe negli antichi palazzi magnatizi, si trasse

Le tettoie, un tempo cosí numerose,[1] sono ora quasi completamente scomparse.[2] Una ne resta ancora davanti alla loggia degli Alberti in via de' Benci, sorretta, oltreché da mensole, da due eleganti colonnine di pietra (fig. 62); e rimangono poi intatte tutte quelle sovrastanti alle botteghe del Ponte Vecchio (fig. 46).

Sporti. — Il protendersi in fuori de' piani superiori delle abitazioni in modo da formare sulla via un coperto davanti al pian terreno, dava luogo ai così detti sporti. Questi, assai piú in uso nelle case ordinarie che nei palazzi, si facevano in due maniere: di muratura, sostenuti da beccadelli e da archetti,[3] e di legname, retti da *puntelli* che, appoggiati inferiormente a certi risalti di pietra sporgenti dal muro del pian terreno o entro buche praticate nel muro stesso, movevano obbliqui a sostenere in alto il *sergozzone*, cioè il trave orizzontale su cui sorgeva il muro dei piani superiori.[4] Il soffitto, che negli sporti di legname era formato di piane correnti orizzontalmente dal muro al sergozzone, doveva, per una disposizione dello statuto, elevarsi sul suolo almeno cinque braccia.[5]

Dell'uso degli sporti, invalso quando la maggior parte delle

partito, per illuminarle, delle finestrelle poste in alto che rischiaravano i locali a terreno.

[1] Le vediamo riprodotte spesso nelle antiche vedute di Firenze (fig. 4, 6, 7, 52, 96).

[2] Anche nelle recenti demolizioni del Centro della città, ne furono abbattute molte in Mercato Vecchio (fig. 44) e nella via degli Strozzi. V'è poi ancora chi ricorda l'antico *tetto de' Pisani* in piazza della Signoria (Vedi su quest' ultimo Guido Carocci, *Firenze scomparsa*, Firenze, 1898, p. 85 e seg.).

[3] Molti sporti in muratura esistono tuttavia sull' Arno (fig. 300). Pel Trecento il saggio piú caratteristico del genere lo abbiamo nel palazzo di via del Mercatino n. 5 (fig. 20). Ce n' offrono esempi del s. xv e del principio del xvi i palazzi Ricasoli al ponte alla Carraia, Lenzi in Borgo Ognissanti, Bartolini in Porta Rossa, Serristori sulle vie dell'Anguillara e Torta, e altri ancora.

[4] L' esempio piú importante di questa maniera di sporti trovasi oggidí nel palazzo dell'Antella e costruzioni attigue in piazza S. Croce. Sì gli uni che gli altri compaiono spessissimo nelle antiche vedute di vie e di piazze (figg. 3, 4, 5, 7, 30, 42, 97).

[5] *Statuto del Podestà* del 1324 L. IV, R. VI; *Statuto del Podestà* del 1355

case era di legno, si possono assegnare tre diverse ragioni.[1] Nei palagi dei Grandi si fecero specialmente a scopo di di-

Fig. 34. — Palazzo Strozzi. *Fot. Alinari.*

L. III, R. CLXVIIII; *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 L. IV, R. LXIII.

Ecco ora una nota di spese riguardante la costruzione di uno sporto di legname:

— Osped. d. Gesú Pellegrino, *Libri d' entrata e uscita del camerlingo* (novembre 1397):

« . . . . in uno sergozzone d'abete per lo isporto ll. i s. xii.
. . . . . per fare e puntelli che sostengono el sergozzone ll. i s. viii.
. . . . . a Iacopo di Stefano per rompitura di due buche ne' pilastri della chasa per mettervi dentro e puntelli che anno a ssostenere el legno dello sporto della casa s. viii.
. . . . . in uno pezzo di piana di castagnio per lo sporto di braccia quattro s. viiii.
. . . . . in una piana d'abete di braccia sei per lo sporto ll. i. ».

Talvolta nei restauri si sostituiva lo sporto di muratura con uno di legname, e viceversa. Cosí il camerlingo dell'Osped. d. Gesú Pellegrino notava nei suoi libri sotto l'anno 1377: « a dí xiiii di novembre spese ser Simone nella chasa di via san Cristofano nello sporto che chadé, rifecesi d'asse ch'era di mattoni . . . ».

[1] Che esso si connetta direttamente coll'impiego del legname nelle costruzioni, è dimostrato dal fatto che le case di legno medioevali tuttora esistenti in Italia, in Francia, in Germania, iu Inghilterra, sono quasi tutte sportate. Lo stesso dicasi di quelle che anche oggi si erigono nelle regioni alpine, in Russia, nella penisola balcanica.

fesa, come mostrano quelli rispondenti su un vicoletto a tergo del palazzo Davizzi, in cui si aprono ancora a sommo degli archetti le antiche caditoie o piombatoi.

Piú tardi, in tempi meno agitati, servirono soprattutto a proteggere i passanti dalla violenza dei venti e delle intemperie in generale.[1] È lo stesso motivo per cui sorsero i portici in tante città dell'Italia settentrionale e specialmente a Bologna, dove nelle case piú antiche, come ancora può vedersi in quelle degli Isolani e de' Grassi, il portico di legname aveva tutta l'apparenza di uno sporto sorretto da travi verticali fissate al suolo, anziché da puntelli obliqui appoggiati al muro del pian terreno.

Una terza ragione dell'uso degli sporti credo finalmente si debba cercare nel bisogno che sentivano i proprietari, data l'angustia dell'area su cui sorgeva la maggior parte delle case, di allargare un po' la loro dimora a spese dello spazio pubblico. E invero, che essi rispondessero ancor piú all'utile privato che a quello della comunità, possiamo argomentarlo da vari indizi. In primo luogo li vediamo gravati da un'impo-

[1] Cfr. Varchi, *Storie*, L. IX. Giovammaria Cecchi in un punto della commedia *Lo sviato*, atto 2.° scena 2.ª, accenna a quest'ufficio degli sporti in Firenze e all'aumento di certi malanni che l'opinione pubblica attribuiva in parte alla loro soppressione, avvenuta, come vedremo, nel corso del secolo xvi. Ecco il passo della commedia:

Giannozzo. In ogni mo', compare, ell'è gran cosa
Che da un pezzo in qua in questa terra *
Ci son tanti catarri e tante doglie.
Già al tempo nostro le scese e' catarri
Appena si sentivan nominare
In qualche vecchio: oggi non hanno appena
Rasciutti gli occhi, che le si disertano.
Fozio. Vogliam noi dir che e' venga, compar mio,
Dall'aria che si sia fatta piú cruda
O dagli abeti della Falterona
O dagli sporti che si son levati?
Gianн. Dite, dite dal viver dissoluto
Che si fa oggi nel pappare e bere,
Ché li boschi tagliati aran purgata
L'aria, e non infettata; ché ove i venti
Piú posson, si fa ben l'aria piú fredda
Ma piú purgata; e li sporti levati
Hanno fatto che ben c'immolliam piú
Andando fuori, ma l'aria è migliore
Perché è manco colata . . . . . .

* Firenze.

sta speciale detta «gabella degli sporti», il che vuol dire che si consideravano non tanto come oggetto di servitú pubblica, quanto piuttosto come qualche cosa che tornava soprattutto a vantaggio dei proprietari.[1] Secondariamente lo stato, quantunque ritraesse ogni anno da questa gravezza la bella somma di settemila fiorini d'oro,[2] non si mostrò mai favorevole alla loro esistenza, ch'ebbe sempre a riguardare come uno sconcio per l'estetica e un ingombro per le vie cui toglievano aria e luce. Infatti fin dal 1294 ne vietava la co-

Fig. 35. — Palazzo Gondi. *Fot. Alinari.*

struzione lungo la via Maggio fra la piazza de' Frescobaldi e la chiesa di S. Felice, allo scopo di conservare a questa strada privilegiata la sua bellezza;[3] e cinque anni dopo proibiva addirittura di edificarne sulle vie nuove, mentre sulle altre lo permetteva solo a condizione che quelli fatti di re-

Di tale gabella abbiamo la prima notizia in una provvisione del 24 marzo 1299 (pubblicata dal Gaye, *Carteggi d'artisti*, I, 443). Essa allora ammontava annualmente, per ogni braccio quadro, a denari quattro nella città e sobborghi e a denari due nel distretto e contado.

[2] Giov. Villani, *Cronaca*, L. XI, c. 92.

[3] *Statuto del Capitano* del 1321, L. IV, R. XXVIII; *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. VI.

cente non si protendessero in fuori piú degli antichi.[1] Che poi gli sporti fossero considerati come una deformità edilizia, non solo dall'autorità comunale ma da tutta la cittadinanza in genere, si desume da una supplica indirizzata il 27 febbraio 1363 alla Signoria dall'Arte di Calimala;[2] nella quale, osservato come sulla piazza di S. Giovanni rimangano alcune casupole cosí brutte che ne deturpano l'aspetto e la bellezza, si fa istanza perché vengano rimossi, entro l'anno, tutti gli sporti che vi prospettano, e si costruisca al loro posto un muro bello, intonacato e raso, alto almeno 16 braccia. La supplica fu accolta.

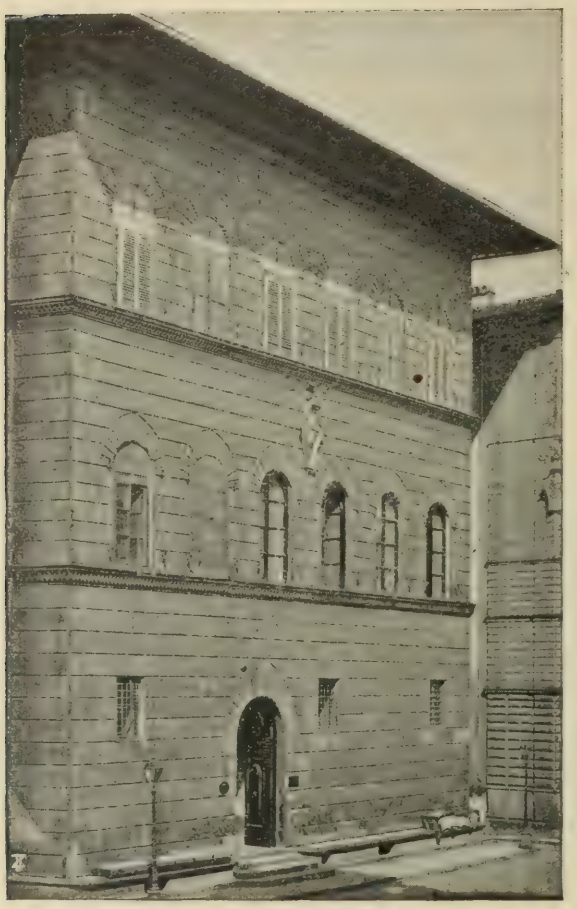


Fig. 36. — Palazzo Antinori. *Fot. Alinari.*

Malgrado tante ostilità e limitazioni, gli sporti continuarono però ad esistere pressoché dovunque per tutta la durata della Repubblica. Fu solo in pieno sec. XVI, allorquando l'assoluta prevalenza del classicismo generò la mania della regolarità ad ogni costo e conseguentemente l'avversione per la libera pittoresca architettura medioevale, che essi vennero irremissibilmente condannati quali spregevoli residui della disordinata barbarie delle età passate. A tempo del duca Alessandro, con

[1] *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. VI.
[2] La pubblicò il GAYE, I, 72.

provvisione del 20 settembre 1532, si proibì di edificarne e di restaurarne sulle vie principali a chi non avesse prima ottenuta licenza dagli Ufficiali di Torre, gli edili d'allora; e ciò « considerato quanta decentia et ornamento resulterebbe nella città vostra quando, maxime nelle vie et strade maestre di quella, le case non havessino sporti, ma fussino tucte diritte per uno filo, et che l'una non occupassi la vista dell'al-

Fig. 37. — Palazzo Pazzi, poi Quaratesi. *Fot. Alinari.*

tra ».[1] Ma perché l'eccessiva larghezza degli Ufficiali di Torre nel concedere le licenze minacciava di ritardare all'infinito la desiderata riforma edilizia, il 7 luglio 1540 fu fatta una

[1] Arch. d. Stat. Fior. *Libro della Luna*, c. 295 t. Dopo questa ordinanza cominciarono i piú zelanti cortigiani a levar via gli sporti delle case loro in via Larga, mostrando con ciò di volersi uniformare al desiderio del duca. Gli altri cittadini non tardarono a seguirne l'esempio, cosicché nel settembre del 1533 quella via ne era già affatto sgombra. Cfr. Giovanni Cambi, *Istorie* (in *Del. d. Erud. Tosc.*, T. XXIII, p. 132).

seconda provvisione che, riconfermando e meglio dichiarando la precedente, vietava in modo assoluto di ristaurare e rifare tali costruzioni sulle vie maestre, affine « di redurre dette vie al tutto nette di sporti in ornamento et decoro di epsa città ».[1]

D'allora in poi, oggi in un luogo domani in un altro, gli sporti cominciarono a scomparire dalle vie maggiori, e si ri-

Fig. 38. — Palazzo Canacci (restaurato). *Fot. Giani.*

dussero ne' chiassuoli e nelle viuzze secondarie dove, non perseguitati dalla legge, rimasero in buon numero fino ad oggi. Soppresso lo sporto, fu arretrata la parete dei palchi superiori a filo del pian terreno, e venne costantemente intonacata, non volendosi ormai piú vedere da nessuno la tinta cruda del mattone. Cosí nel corso del sec. XVI l'aspetto esteriore della città mutò notevolmente, e su per giú diventò quale poi si mantenne fino ai nostri giorni.

[1] *Libro della Luna*, c. 300 r.

Balconi e Palchetti. — Veramente, ne' documenti ufficiali del sec. xiv[1] i poggiuoli sporgenti sulla pubblica via sono detti veroni; ma poiché con questo nome s'indicavano anche i loggiati aperti nei piani superiori,[2] cosí, per amor di chiarezza, preferisco chiamarli balconi, termine che s'usava del pari in quel tempo.[3]

Fig. 39. — Palazzo Guadagni. *Fot. Alinari.*

L'architettura civile fiorentina del Trecento, di tipo spiccatamente militare, non ammetteva i balconi di pietra, che potevano agevolare ai nemici la scalata degli edifizi; e solo a fine di conciliare le necessità della difesa con quelle della vita quotidiana si tolleravano i balconi provvisori di legname che in caso di pericolo era facile demolire. Se il balcone si stendeva orizzontalmente lungo la parete a modo di ballatoio, cosí da mettere in comunicazione diverse stanze fra loro, dicevasi palchetto. Qualche balcone e palchetto di legname, sostenuto da puntoni obliqui e talvolta protetto da una

[1] Quelli stessi citati a p. 44, n. 5.
[2] Vedi Cap. XII. *Veroni.*
[3] Se n'hanno esempi in Giov. Villani e nel Petrarca.

tettoia, si vede riprodotto negli antichi dipinti di scuola fiorentina: notevole fra gli altri il palchetto che gira tutt'intorno a una torre in un affresco del Gozzoli nella chiesa di S. Francesco a Montefalco (fig. 47). Nelle mura delle torri e dei vecchi palazzi si scorgono anche oggi in gran numero le porte che davano accesso a tali costruzioni di legname e che ora s'aprono nel vuoto, i mensoloni di pietra su cui dette co-

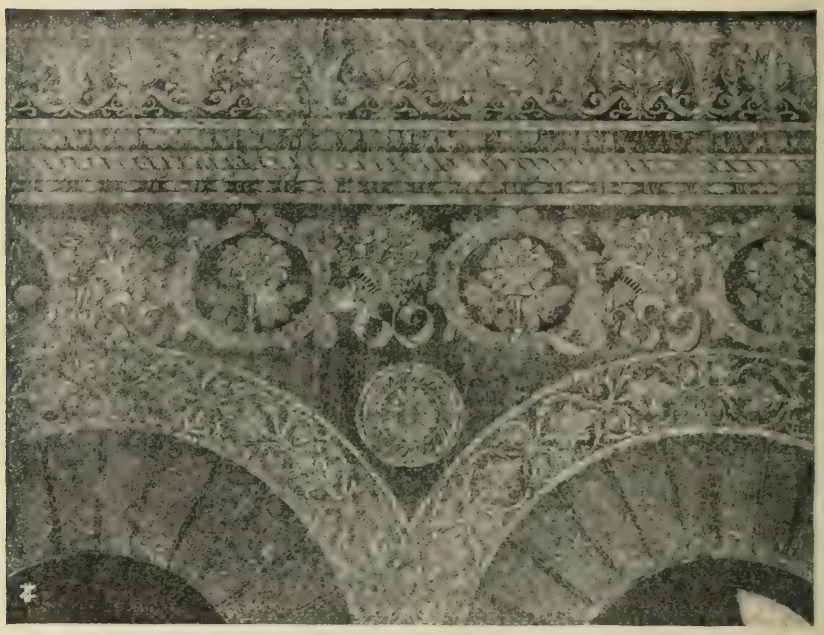


Fig. 40. — Palazzo Spinelli. Particolare dei graffiti della facciata.

Fot. Alinari.

struzioni poggiavano, le buche pontaie in cui erano confitti i loro sostegni; e di queste tracce si valse il Rohault de Fleury nell'opera *La Toscane au Moyen-âge* (Tav. II) per la ricostruzione ideale dei due palchetti che un tempo correvano lungo i piani superiori del palazzo del Podestà verso via del Proconsolo.

Al pari delle tettoie, i balconi e i palchetti dovevano distare da terra almeno cinque braccia.[1]

Nel Quattrocento, col mutare delle condizioni sociali e poli-

[1] *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. VI; *Statuto del Podestà* del 1355, L. III, R. CLXVIIII e CLXXVII.

tiche, le regioni d'indole militare che per l'addietro avevano sconsigliato l'erezione dei balconi di pietra vennero a mancare. Con tutto ciò non si vede che neppure allora fossero adottati, sia perché ormai cosí voleva la tradizione costruttiva locale, sia perché si riteneva che la loro presenza avrebbe turbato quell'ordine e proporzione delle facciate ch'era l'ideale supremo degli architetti fiorentini nel Rinascimento.[1]

Cavalcavia, Ponti e Volte. — Chi percorreva le viuzze piú anguste, ad ogni istante si trovava a passare sotto a cavalcavia, a ponti e a volte in muratura o legname.[2] I cavalcavia non servivano che ad appoggiare un edifizio a un altro; i ponti aprivano un passaggio da dimora a dimora e stabilivano cosí comunicazioni facili e sicure tra le case appartenenti alla stessa consorteria: il che pure va detto delle volte, di dimensioni assai piú vaste. Tutte queste costruzioni dovevano avere dal suolo un'altezza di almeno cinque braccia,[3] ed erano gravate dalla stessa gabella.[4] Ve n'ha ancora moltissime nei quartieri prossimi all'Arno (figg. 48 e 49).

Arpioni da cavalli, da stanghe, da bandiere, da parati. — Chi osservi dalla via la fronte di un antico palazzo fiorentino, rimane colpito dalla grande quantità di ferri, vari di forma e di dimensione, che sporgono dalle sue mura ad ogni altezza. La foggia e l'ufficio di questi ferri, detti anticamente *arpioni*, differiscono secondo l'età dell'edifizio cui appartengono.

[1] In realtà sarebbe difficile citare per Firenze un solo esempio di balcone in pietra cosí del sec. xiv come del xv. Se ne vede bensí qualcuno in dipinti di scuola giottesca (fig. 299), ma convien supporre che chi li riprodusse si sia ispirato ad usi stranieri alla sua città natale.

[2] Cavalcavia, ponti e volte « de lapidibus seu lignamine » sono nominati nella provvisione del 24 marzo 1299 pubblicata dal Gaye, *Carteggio* ecc., I, 443. Quelli oggi esistenti sono quasi tutti in muratura, ad arco ribassato; tuttavia un ponte di legname si vede ancora in un angiporto attiguo al chiasso Baroncelli, e un altro nei pressi del chiasso del Buco.

[3] *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. VI; *Statuto del Podestà* del 1355, L. III R. CLXVIIII; *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415, L. IV, R. LXIII.

[4] Provvisione del 24 marzo 1299 (pubblic. dal Gaye, I, 443).

Nelle costruzioni del sec. XIV troviamo infissi nella parete del pian terreno, a distanze regolari e all'altezza d'un uomo circa, certi robusti arpioni fatti a mo' di ganci rivolti all'insú, dai quali pende una campanella che ha forma di un anello (fig. 50) o di una emme gotica rovesciata (fig. 51). In origine, quando i cortili erano rari a Firenze, si attaccavano a questi ferri i cavalli e le bestie da soma.[1] Piú tardi gli arpioni da cavalli ebbero soprattutto uno scopo decorativo, come risulta dal loro numero superiore al bisogno, dalla regolarità degli intervalli lasciati fra l'uno e l'altro, e da un principio di elaborazione artistica per cui il capo dell'arpione prende non di rado la forma di una testa di leone convenzionalmente rudimen-

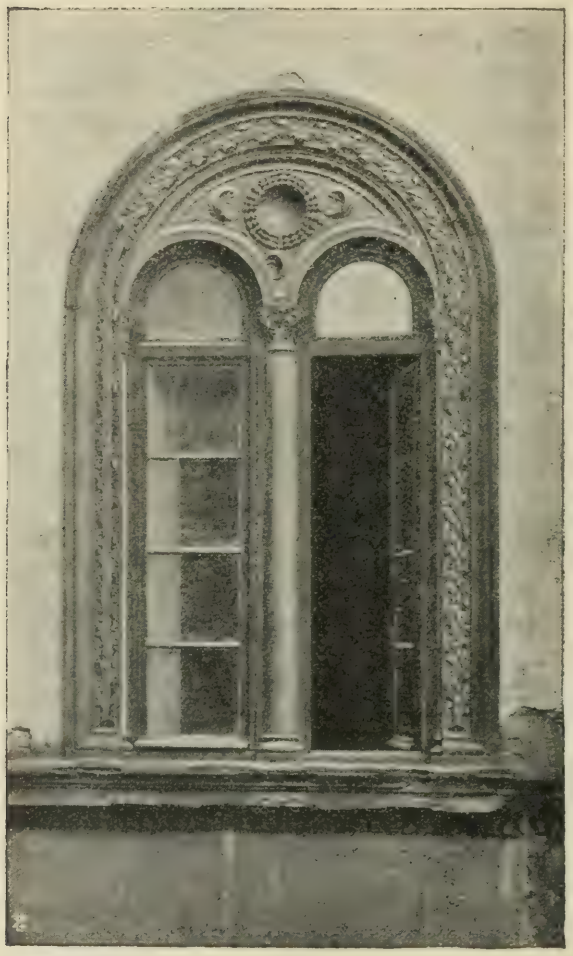


Fig. 41. — Finestra del Palazzo Pazzi. *Fot. Alinari.*

[1] Fr. Sacchetti, *nov.* 16: « ritornando . . . verso l'albergo . . . ed appiccando il cavallo a una campanella, su per la scala n'andò ». *Nov.* 142: « Agnolo. . . scende da cavallo, e appiccalo a uno arpione di fuori ». *Nov.* 159: « Rinuccio aveva appiccato il detto cavallo di fuori nella via; ed essendo venuta una ronzina alla piazza dove si vendono le legne. . . ed essendosi sciolta da un arpione, cominciò a fuggire per la via dov'era appiccato il detto cavallo ». Esistevano arpioni e campanelle da cavalli anche ne' cortili. Boccaccio, *Decam.*, VII, 6: « Et egli nella corte smontato d'un suo palafreno e quello appiccato ivi ad uno arpione, se ne salí suso ».

tale, mentre il resto appare costellato di punti o di circoletti impressi a caldo (figg. 50 e 51).[1] Se ne vedono anche oggi in gran numero nei palazzi del Trecento.

Come dal muro a terreno gli arpioni da cavalli, cosí da quello dei piani superiori sporgono negli edifizi di questo tempo gli arpioni da stanghe, oggi generalmente noti col nome di *erri*.[2] Gli arpioni da stanghe, che si trovano tanto nei palazzi

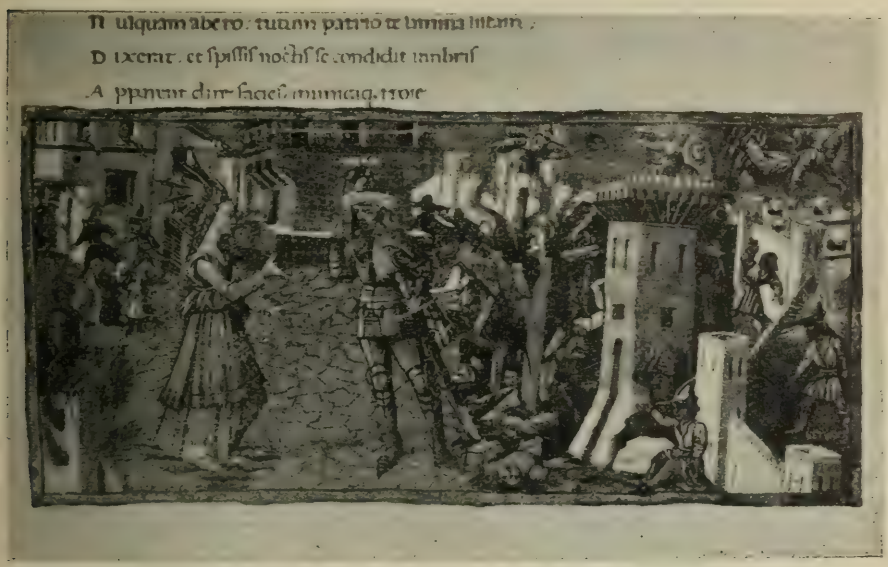


Fig. 42. — Miniatura fiorentina della metà del sec. XV, rapp. Venere che induce Enea a fuggire da Troia (Dal Virgilio Riccardiano). *Fot. Giani.*

quanto nelle case, e sono collocati tra le finestre a metà circa della loro altezza, si compongono essenzialmente di un braccio orizzontale confitto nella parete dall'un de' capi e terminante dall'altro in un semicerchio volto all'insú. Questo braccio è rinforzato di sotto da un'asticciuola che, movendo obliquamente dalla parete, lo sostiene a guisa di puntello, e nel tratto che

[1] Il carattere ornamentale che col tempo assunsero gli arpioni da cavalli, ben piú che a Firenze è evidente in Siena, dove essi sono spesso infissi a grande altezza dal suolo e si presentano lavorati con arte assai piú raffinata, terminando con teste di leone, di ariete, di drago. In questa città se ne vedono anche in edifizi della 2ª metà del sec. XV.

[2] Il termine *arpioni da stanghe* è nell'inventario (143, 1424) de' beni di Agnolo e Niccolò da Uzzano. Il Vocabolario della Crusca registra la parola d'uso popolare *erro*, e ne ricava la spiegazione dalla somiglianza di tali arpioni colla lettera R, ma non reca alcun esempio.

corre tra l'attacco dell'asticciuola e il semicerchio, porta sospeso perpendicolarmente un ferro terminato da un anello. Entro i semicerchi, o, piú raramente, negli anelli penduli, come appare da infinite pitture de' secoli XIV e XV (figg. 3, 4, 10, 30, 42, 52, 96, 98), venivano disposte o infilate lunghe stanghe di legno correnti orizzontalmente davanti alle finestre.[1]

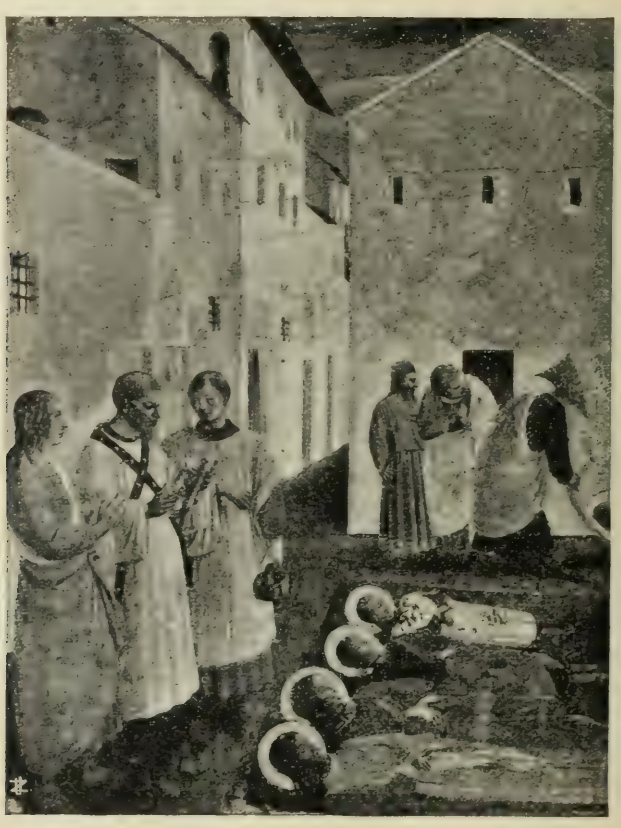


Fig. 43. — Antiche case a Firenze. Da un dipinto del Beato Angelico.
Fot. Alinari.

E tali stanghe servivano in primo luogo a reggere i panni e i capi di biancheria distesi ad asciugare o a prender aria o da battere; in secondo luogo a sostenere tende.[2] Nel *libro*

[1] Stanghe infilate negli anelli degli arpioni si scorgono nei due affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, rappresentanti la maledizione di Cam e Giuseppe che si scopre ai fratelli. Io stesso poi ho veduto in Foligno una stanga sospesa in tal modo.

[2] Non mi sembra invece accettabile l'opinione ammessa da alcuni, e recentemente anche dal Carocci (*Firenze scomparsa*, Firenze, 1898, p. 17),

d'entrata e uscita per l'anno 1378 del camerlingo dell'Ospedale di Gesú Pellegrino, trovo un accenno al primo di questi due uffici nella nota seguente: « a dí vii di luglo spesi in una stangha e aconciatura nella chorticina, per potere ischuotere chopertoi e ogni panno, chostò in tutto la detta stangha s. vii ».[1] Numerosi son poi gli antichi dipinti in cui si ve-

Fig. 44. — L'antico Mercato Vecchio. *Fot. Alinari.*

dono pendere dalle stanghe panni, bende e simili. Citerò la predella del Beato Angelico nella Pinacoteca Vaticana rappresentante la leggenda di S. Niccolò di Bari (fig. 52); i due

che l'uso di queste stanghe abbia relazione colle industrie de' panni di lana e di seta. Infatti negli edifizi costruiti nel sec. xv esse non compaiono piú, e pure quelle industrie continuavano a fiorire: d'altra parte, nella tavola rappresentante le nozze Adimari-Ricasoli (fig. 2), come pure nella pittura di un forziere che si conserva al Bargello, si vedono gli arpioni e le stanghe poste davanti alle finestre del palazzo del vescovo, il quale certo non faceva né il lanaiolo né il setaiolo.

[1] La spesa fatta per acconciarla nella corticina mostra che si tratta della stanga cui i panni si sospendevano, non già dell'altra con cui si battevano, alla quale del resto meglio sarebbe convenuto il nome di bastone. Da questo documento risulta che le stanghe erano poste non soltanto sulle facciate ma anche nei cortili.

affreschi del Gozzoli nel Camposanto di Pisa raffiguranti l'uno Abramo e gli adoratori di Belo, l'altro le nozze di Rebecca e d'Isacco; i due affreschi del Ghirlandaio nella cappella Sassetti in Santa Trinita, dove si vede San Francesco che riceve la regola dal papa e il Santo che risuscita un fanciullino; e, fra i dipinti di altre scuole, la tavola di Fiorenzo di Lorenzo nella Galleria di Perugia rappresentante alcuni congiurati che aggrediscono un giovine signore.[1] Del resto, a Terni, a Spoleto, a Gubbio e soprattutto nelle vie appartate di Foligno, io stesso ebbi occasione di vedere frequentemente dei pannolini distesi ad asciugare sopra stanghe appoggiate ad arpioni.[2] È l'antico costume, un tempo diffuso per tutta l'Italia centrale, che si mantiene ancora in qualche luogo remoto dalle grandi vie di comunicazione.

Le stanghe, ho detto, erano adoperate anche a reggere tende, ma di questo loro secondo ufficio discorrerò altrove.[3]

Agli arpioni da stanghe, o alle stanghe stesse, venivano finalmente attaccati al guinzaglio certi animali domestici, come cani e bertucce, lasciati a prender aria sui davanzali delle finestre.[4] Le gabbie d'uccelli si appendevano alla campanella pendula dell'arpione.[5]

[1] Tutti questi dipinti mostrano panni e stanghe veduti dalla via. Invece la Natività della Vergine del Sassetta nella collegiata d'Asciano ci pone sott'occhio un pannolino steso sopra una stanga veduto dall'interno della casa attraverso una finestra aperta (fig. 265). I nostri inventari non registrano le stanghe, perché le considerano come annesse allo stabile, non già come parte della mobilia.

[2] Prima di me aveva notato il persistere di questa usanza in Foligno il Rohault de Fleury, *Lettres sur la Toscane*, Paris, 1874, II, 200.

[3] Cap. II, *Tende*.

[4] Vedi nell'opera di Carlo Lasinio, *Affreschi celebri del XIV e XV secolo*, la tavola che riproduce l'affresco di Masolino nella cappella Brancacci rappresentante S. Pietro che risana lo storpio e risuscita Tabita; nell'opera di M. A. Sidney Colvin, *A Florentine picture - Chronicle by Maso Finiguerra*, la tavola LI esprimente Mercurio re d'Egitto; nel Camposanto di Pisa l'affresco di Benozzo Gozzoli dov'è Giuseppe che si rivela ai fratelli; nella galleria di Dresda la storia di S. Zanobi del Botticelli.

[5] Vedi il citato affresco di Masolino rappresentante Pietro che risuscita Tabita, la tavola IX dell'opera del Sidney Colvin (Ninive), e, tra le opere d'arte non fiorentina, la tavola di Francesco di Giorgio e Neroccio coi fatti

Fin dal sec. XIV all'angolo dei palazzi e delle logge gentilizie era infisso l'arpione da bandiera recante lungo il breve bracciale due bocciuoli cilindrici entro cui, nelle solennità, veniva assicurata di giorno l'asta di una bandiera, di notte una torcia. Oggi gli arpioni da bandiere che risalgono al sec.

Fig. 19. — Una bottega di fruttivendolo. Da una miniatura del Cod. Riccardiano n. 2669. *Fot. Giani.*

XIV non sono molto numerosi: uno, foggiato assai rozzamente, rimane ancora sul canto de' Cerchi, dov'era la loggia di questa potente famiglia. Nel Quattrocento, non solo essi serbarono il lor primo posto all'angolo dei palazzi, ma si diffusero anche lungo le facciate, sostituendo a terreno gli arpioni da cavalli e ai piani superiori quelli da stanghe. Col mutar di luogo

di S. Benedetto (Uffizi), e l'Annunciazione di Carlo Crivelli nella Galleria Nazionale di Londra. Una gabbia sospesa alla campanella di un arpione da stanga l'ho vista io stesso a Spoleto.

però mutarono un poco anche di forma, perdendo tutti uno de' bocciuoli, e quelli a terreno acquistando in compenso la campanella, propria un tempo degli arpioni da cavalli.[1]

Gli arpioni da bandiere il piú delle volte sono lavorati con grande semplicità, e tutta la loro decorazione consiste in poche linee incise sul bocciuolo, che s'incrociano a X. Essi

Fig. 46. — Botteghe e tettoie di Ponte Vecchio. *Fot. Giani.*

non assumono importanza artistica che negli edifizi piú cospicui, come nel palazzo Medici, dove hanno il bocciuolo ornato all'ingiro di palle, emblema tradizionale della famiglia, e nei palazzi Pitti, Guadagni, Strozzi (fig. 54), Gondi, Borgherini (fig. 53). Tra questi ultimi, tutti maestrevolmente lavorati nello stile del principio del Cinquecento, sono degni di particolar menzione quelli del palazzo Strozzi, usciti dalla celebre fucina del Caparra, i quali recano impresse sul davanti del bracciale le diverse imprese della casata (le tre mezze lune, il falco, l'agnello

[1] Inv. 125 (1418): « i arpione da bandiera con campanella, di libre vi ». A Firenze non v'è palazzo costruito nel sec. XV che non sia abbondantemente provvisto di questi arpioni a un sol bocciuolo, massime ai piani superiori, tra finestra e finestra.

giacente).[1] Quelli posti sui canti del palazzo, leggiadramente foggiati a forma di draghi e di arpie, hanno maggiore importanza degli altri (fig. 55).

Infine, sotto e lungo le cornici che distinguono i varî piani, sporgono in fitte falangi gli arpioncini da parati: se ne vedono ancora molti in piú luoghi; per esempio in Borgo degli Albizzi, al Mercatino di S. Piero, in piazza Peruzzi, sul palazzo Strozzi e via discorrendo. Che il compito loro fosse quello di sostenere i capoletti e gli arazzi che si sfoggiavano durante le feste, apprendesi in modo sicuro dalla tavola rappresentante le nozze Adimari-Ricasoli, nella quale la fronte del palazzo vescovile in piazza S. Giovanni appare decorata di paramenti appesi lungo la cornice del primo piano (fig. 2).[2]

Degli arpioni da tende si parlerà appresso.

Fanali o Lumiere. — Tra i ferri confitti nelle mura del palazzo fiorentino i piú notevoli sono i fanali o lumiere collocati sui canti dell'edifizio, sopra gli arpioni da bandiere. Pare che le lumiere fossero, anche piú che le torri e le logge gentilizie, un contrassegno di dignità e d'onore, e con pubblica votazione venissero concesse solo a quelle famiglie o persone che in qualche modo avevano acquistato benemerenze presso il comune.[3] Cosí sappiamo che ne fu conferito il privilegio a cittadini illustri, quali Michele di Lando, Tommaso e Pier Soderini, Amerigo Vespucci;[4] e a grandi casate come quelle dei Cerchi, dei Medici, degli Dei e degli Strozzi. Quando giunse a Firenze la notizia delle gloriose scoperte di Amerigo, la Signoria, per onorarlo, fece porre alle sue case le lumiere che vi restarono accese per tre giorni e tre notti.[5]

[1] Il Rohault de Fleury (op. cit., II, 199) ha preso il falco per un'aquila, l'agnello per un cervo, e colla sua fantasia, a volte fervida oltre il bisogno, ha visto in questi arpioni anche figure umane che in realtà non vi sono.

[2] Qual fosse l'ufficio riservato a questi arpioncini aveva già compreso il Fleury (op. cit., II, 200).

[3] Del Migliore, *Firenze illustrata*, 1684, p. 466.

[4] Ivi.

[5] Ivi.

Tutte di ferro battuto, esse furono da prima molto semplici: un bracciale confitto nel muro con uno spunzone verticale all'estremità, intorno a cui sorgevano alcune asticciuole circondate e tenute insieme da uno o due cerchietti. Siffatta era quella che stava un tempo al tetto dei Pisani, e tali ci si mostrano tuttora le due poste sui canti della loggia de'Cerchi

Fig. 47. — Palchetto addossato a una torre. Da un affresco di B. Gozzoli nella chiesa di S. Francesco a Montefalco.

Fot. Alinari.

nella via omonima (fig. 64) e del palazzo di Parte Guelfa in via delle Terme (fig. 56). Squisitamente lavorati a colonnine, ad archetti dentellati, a balaustri, a fregi di gusto classico, sono al contrario i fanali quattrocenteschi e cinquecenteschi che decorano i palazzi Medici (fig. 57), Strozzi e Guadagni (già Dei, fig. 58), i quali vanno meritamente annoverati tra i piú vaghi prodotti dell'industria artistica fiorentina nell'età del Rinascimento.

Il fanale si accendeva dando fuoco a un viluppo di cenci unti, detto *panello*, infilzato sullo spunzone centrale.

Torri. — Prima della riforma architettonica iniziata al principio del Quattrocento, al palazzo andava quasi sempre unita la torre. Un tempo le torri erano state strumenti di potenza

Fig. 48. — Via de' Girolami. *Fot. Giani.*

per le famiglie e le consorterie magnatizie, che nelle lotte cittadine se ne servivano come vedette e come baluardi. Ma già al principio del sec. xiv molti anni erano trascorsi da quando la piccola ma bellicosa Firenze, rinchiusa « dentro dalla cerchia antica », levava al cielo superbamente la fronte irta di cento cinquanta torri, alta ciascuna cento venti braccia.[1] A cominciare dal 1248 le fiere contese tra i Guelfi e i Ghibellini riuscirono fatali alle torri, poiché quando uno dei partiti prendeva

[1] G. Villani, *Cronaca*, L. III, c. 3.

il sopravvento, non mancava mai di demolire le fortezze degli avversari per diminuirne la potenza.[1] Particolarmente disastroso all'estetica delle torri fu il ritorno de' Guelfi nel 1250, perché allora esse vennero abbassate tutte per legge a cinquanta brac-

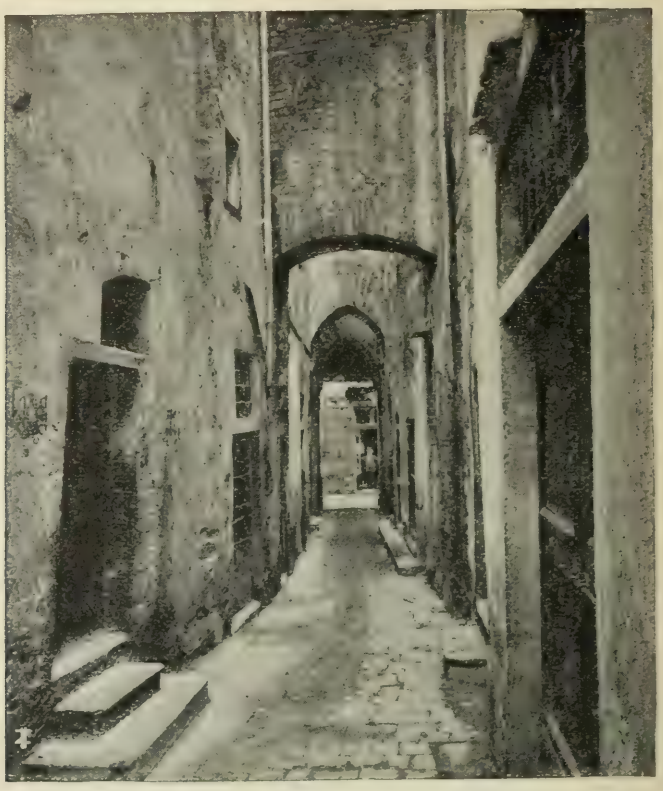


Fig. 49. — Via Lontanmorti (ora demolita). *Fot. Brogi.*

cia[2] e, perduta la superba corona di merli, furono mozzate poco sopra l'altezza delle case e coperte alla meglio di informi tettoie.[3] Ridotte in tal guisa, se ne vedevano moltissime nei

[1] Per queste e per altre notizie sulle torri vedi l'ottimo studio di P. Santini, *Società delle torri in Firenze*, in *Arch. Stor. It.*, S. IVª, T. XX.

[2] G. Villani, *Cronaca*, L. VI, c. 39. L'ordinanza relativa trovasi inserita nello *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. XLII; e in quello del 1355, L. III, R. CLXXIIII.

[3] In un *libro di ricordi della famiglia Alberti* (Arch. d. Stato Fior., *Spogli di memorie famigliari* di G. B. Dei) trovo la seguente nota: « E deono dare a dì primo di febbraio anno 1356, ll. 25 s. 2 d. 8 di piccioli, i qua' denari ebono contanti questo dì per paghare spese in racconciare il tetto

sec. XIV e XV, allorché, sebbene da molt'anni fosse cessata la potenza delle consorterie, la loro antica fama, dice il Santini, si manteneva vivissima, e le torri, gloria degli antenati, erano gelosamente custodite dagli orgogliosi sebben popolari nepoti.[1] Ancora oggidí, sottratte a stento alla rabbia del piccone demolitore, ne esistono alcune in Porta Rossa, in Por' Santa Maria, in Borgo San Iacopo e altrove (fig. 59, 60, 61, 62, 63); ma nessuno può dire fino a quando queste venerabili memorie degli avi, che dovrebbero esser sacre per ogni fiorentino, sfuggiranno alla smania inconsulta degli sventramenti.

Fig, 50. — Arpione da cavalli. *Fot. Giani.*

Le torri si presentavano al riguardante come robuste costruzioni, di pianta ordinariamente quadrata,[2] dalle fosche mura rivestite di grezzo macigno. L'interno era scompartito in stanze sovrapposte per quanto era alto l'edifizio, e, non essendoci scale fisse, si passava da una stanza all'altra col mezzo

della loggia e quello della torre loro, cioè ll. 14, s. 12 piccioli, furono per embrici e aquidocciale e tegoli; el dimontante furono per maistero e alcune travicelle che vi bisognarono ». Qui si accenna al riattamento del tetto che copriva la torre di famiglia in via dei Benci.

[1] *Op. cit.*

[2] Poche dovevano far eccezione; fra l'altre la citata torre degli Alberti in via dei Benci, che è poligonale.

di scale di corda per un' apertura praticata nella volta.[1] Questa disposizione rendeva la torre pressoché inaccessibile agli assalitori, anche quando fossero riusciti ad occuparne a viva forza il pian terreno. Oltre alla porta che metteva sulla via, altre se ne aprivano ai piani superiori rispondenti sui diversi lati della torre. Per esse, i difensori uscivano su' ballatoi e sulle bertesche,[2] e, a mezzo di ponti gittati a traverso le vie strettissime e assicurati in apposite buche pontaie, potevano passare dall' una all' altra torre a presidio dei punti piú minacciati, e serbarsi infine una via di ritirata in caso di sconfitta. In tal modo i Grandi, collegando torre a torre e fortezza a fortezza, riuscivano a stabilire nel cuore di Firenze tante vere cittadelle, donde i popolani, pur cosí numerosi, non sempre riuscivano a snidarli.

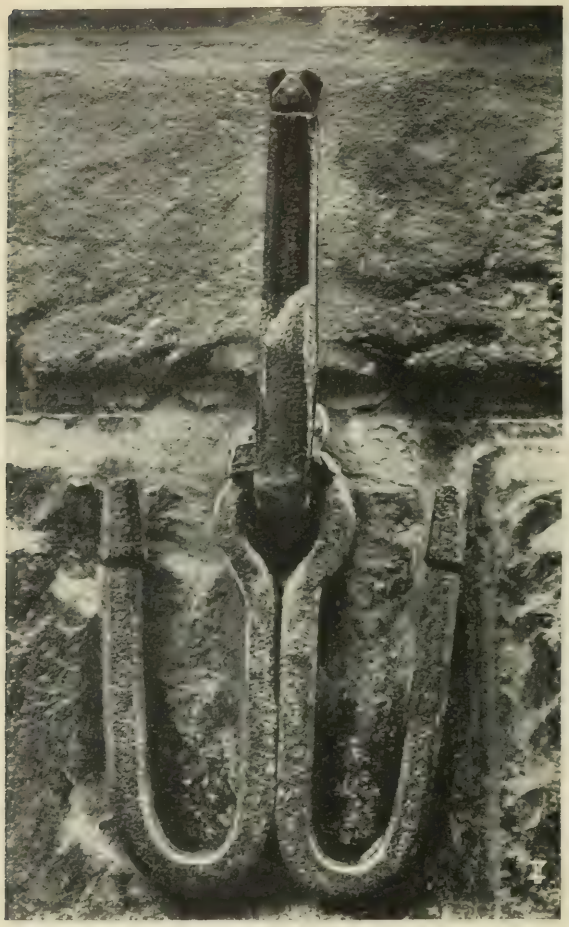


Fig. 51. — Altro arpione da cavalli. *Fot. Giani.*

Le torri servivano ancora a un uso tutt' affatto diverso. Quando si celebrava una pubblica festa o si spargeva la no-

[1] Cfr. Corbinelli, *Histoire généalogique de la maison Gondi*, 1705, v. I, p. xlviii.

[2] Intorno alla costruzione delle bertesche cfr. Vasari, *Opere*, ed. Sansoni, v. 8°, Giornata I, Ragionamento I, p. 13.

tizia di una vittoria riportata dal comune o da' suoi alleati, si solevano accendere per tutta la città de' fuochi di gioia; falò nelle piazze, luminarie sulle fronti degli edifizi, sui loro fastigi merlati, alla sommità delle torri.[1] Immagini ora il lettore lo spettacolo grandiosamente fantastico che doveva offrire Firenze vista dai colli circostanti, quando dall'alto de' suoi cento palazzi e delle cento sue torri ardeva verso il cielo nelle tenebre notturne come una sola fiaccola immensa.

Fig. 52. — Case fiorentine con veduta dell' interno (1ª metà del sec. XV). Dipinto del Beato Angelico. *Fot. Alinari.*

Logge gentilizie. — Oltre alle torri, vicino ai palazzi medioevali, sorgevano ordinariamente le logge gentilizie. Il Varchi[2] ne novera ventisei, venticinque delle quali si vedevano an-

[1] A questi fuochi, ottenuti per lo piú coll'arsione di panelli, accennano le cronache di Dino Compagni (III, 4), di Matteo Villani (IV, 75) e di Ser Naddo da Montecatini (in *Delizie degli Eruditi Toscani*, T. XVIII, p. 74, 81, 118). Luminarie sui merli e sulle torri dei palazzi dei Signori e del Podestà si vedono riprodotte in un vecchio dipinto che si conserva nel Museo di S. Marco. Di due falò accesi, secondo ogni probabilità, sulla piazza de' Peruzzi, trovo il seguente ricordo in un *libro d' amministrazione* di Giotto d'Arnoldo Peruzzi (cod. Riccardiano 2417, c. 9 t.): « deono dare i sopradetti, di vi d'ottobre anno mille trecento trentasei .... le ll. iii s. xvi d. ii a fior. per schope che s' arsono a fare falò quando i fiorentini ebono Arezzo », « e deono dare i sopradetti, di xvii di dicembre anno mcccxxxvii.... le ll. iii s. xviii a fior. per la gabella degli sporti e scope per fare falò quando s' ebbe Padova ».

[2] *Stor. Fior.*, L. IX.

cora al tempo suo; ma nel Trecento dovevano esser in numero maggiore. Poco oggi sapremmo della forma delle piú antiche, e saremmo costretti, per averne un'idea, a valerci di qualche vecchio disegno,[1] se i recenti lavori nel centro della città, quasi a compenso dei tanti guasti cagionati, non avessero messo in luce gli avanzi di parecchie di esse, in ispecie di quelle degli Agli, de' Pigli, de' Cavalcanti.

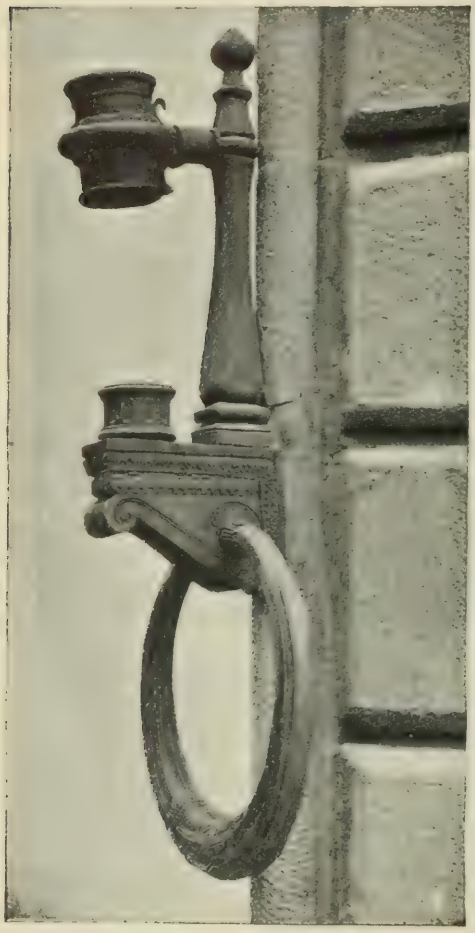


Fig. 53. — Arpione da bandiera sul canto del palazzo Borgherini. *Fot. Alinari.*

Le logge erano di due sorta: alcune si presentavano come un portico isolato retto da pilastri, altre come volte aperte sulla via nel pian terreno de' palazzi. Del primo tipo, cui appartiene anche la loggia pubblica dei Signori, erano quelle degli Agli, de' Pigli, de' Peruzzi, de' Cerchi, de' Cavalcanti, de' Bardi, de' Frescobaldi (fig. 64 e 65); del secondo quelle de' Brunelleschi, de' Gianfigliazzi, degli Scali — ancora visibile a' piedi del palazzo che fu di loro, poi dei Buondelmonti in piazza di S. Trinita (fig. 66) — degli Alberti nella torre di via de' Benci (fig. 62), de' Davizzi a terreno del palazzo di via Portarossa, de' Medici sul canto di via Larga e via de' Gori (fig. 97).

Nelle logge a portico del sec. XIV, gli archi, assai larghi rispetto all'altezza, poggiavano su pilastri ottagoni recanti le

[1] Vedine uno, rappresentante la loggia de' Bardi, nel vol. I dell'*Histoire généalogique* ecc. del CORBINELLI.

armi della famiglia sotto il capitello o sulle sue facce.[1] Piú o meno alte a seconda che si stendeva loro dinanzi una via angusta o un piazzale, queste logge erano di pianta quadrata o rettangolare,[2] e avevano una profondità pari all'ampiezza di un'arcata.

La volta interna veniva adornata di pitture, e l'erudito Giambattista Dei afferma di aver vedute dipinte su quella della loggia degli Alberti le armi pubbliche, cioè la croce, il giglio, lo scudo partito di bianco e di rosso, l'aquila rossa col drago fra gli artigli della Parte Guelfa, lo scudo azzurro della libertà; e inoltre gli stemmi della casa d'Angiò.[3] Anche piú riccamente decorata era la volta della loggia de' Peruzzi, dove Paolo Uccello aveva dipinto le figurazioni allegoriche dei quattro elementi.[4]

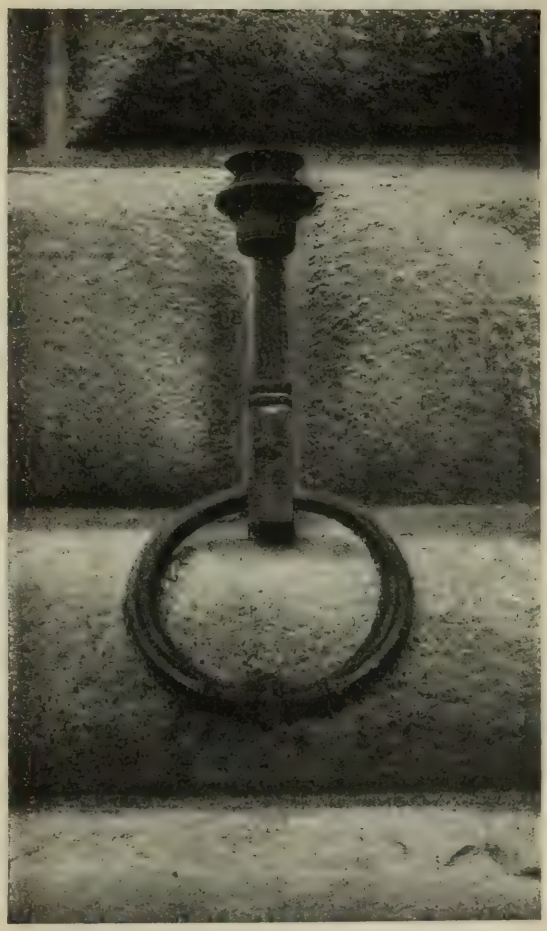


Fig. 54. — Arpione da bandiera sulla fronte del palazzo Strozzi. *Fot. Giani.*

Nel sec. XV, quando la loro stagione era ormai terminata, si eressero o ricostruirono pochissime logge, e non piú al modo

[1] Un esempio caratteristico di tali pilastri è quello d'angolo della loggia degli Agli, ora nel Museo di San Marco.

[2] Cfr. *Il Centro di Firenze*, opera pubblicata dalla Commissione storico-artistica comunale. Firenze, 1900, p. 50.

[3] Arch. d. Stat. Fior., *Spogli di Memorie famigliari* di G. B. Dei, *Famiglia Alberti.*

[4] Vasari, *Vita di Paolo Uccello.* Torneremo su questa decorazione nel cap. III, *Pitture a fresco.*

delle antiche, ma secondo i canoni della rinnovata arte classica. Quella de' Rucellai, la sola che di questo tempo rimanga, è di grandi e nobili proporzioni, e gira gli archi a tutto sesto su eleganti colonne d'ordine corinzio (fig. 67).[1]

Fig. 55. — Arpione da bandiera sul canto del palazzo Strozzi. *Fot. Alinari.*

Circa l'arredamento delle logge gentilizie mancano dati particolari: sappiamo solo da un luogo del Decameron che vi si trovava da sedere;[2] onde per analogia si può argomentare che, come nella pubblica de' Priori e in quelle poste all' interno dei palazzi,[3] vi fossero tutt'intorno panche di pietra o di legno.

Il Varchi, seguendo Benedetto Dei, mostra di credere che le famiglie che avevano loggia, fossero piú nobili delle altre;[4] secondo il Del Migliore[5] invece, la loggia non sarebbe stata propriamente un distintivo delle famiglie di nobiltà piú antica od illustre, ma delle piú numerose, e quindi, in genere, delle piú potenti. Non bastando un'unica sala, per l'angustia delle antiche dimore, ad accogliere comodamente tutti i membri di

[1] Una loggetta d' ordine ionico, colla volta vagamente dipinta a stelle d' oro su fondo azzurro, si scorge nella tavola delle Nozze Adimari-Ricasoli (fig. 2), e un' altra simile in quella attribuita al Pesellino che rappresenta un episodio della storia di Griselda, ed è nella Galleria di Bergamo (fig. 171).

[2] Nella nov. 8 giorn. IX si dice di Filippo Argenti che, accostato da un barattiere mentre stava nella loggia de' Cavicciuli, « si levò in piè ».

[3] V. cap. XII, *La Loggia interna.*

[4] *Storia fiorentina*, L. IX.

[5] *Firenze illustrata*, 1684, p. 453.

una grande casata, questi si riunivano all'aperto, dentro e intorno alla loggia gentilizia: lí si tenevano i consigli di famiglia, gli adulti discutevano dei comuni interessi e degli avvenimenti politici, i giovani si esercitavano e si divertivano in vario modo:[1] lí si combinavano e celebravano i parentadi, si rendeva omaggio ai cavalieri novelli, si tributavano le estreme onoranze ai defunti.[2]

Nel tempo in cui il potere era nelle mani dei Grandi, e ogni famiglia cospicua formava, per cosí dire, uno stato nello stato, l'importanza politica delle logge doveva essere moltissima, e s'intende com'esse allora venissero circondate dal rispetto e dalla considerazione goduta dalle nobili case alle quali appartenevano. Pare persino che anticamente per venerabile tradizione si riconoscesse loro il diritto d'asilo.[3] Quella degli Agolanti, sul canto detto per ciò del Parentado, aveva una rinomanza tutta speciale, per-

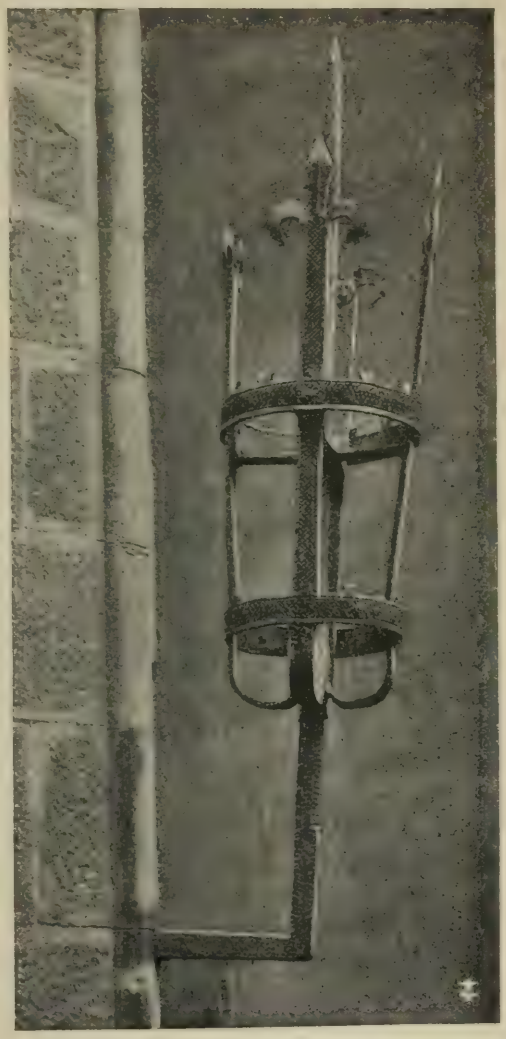


Fig. 56. — Lumiera del palazzo di Parte Guelfa.
Fot. Giani.

[1] Cfr. Paolo Mini, *Discorso della nobiltà di Firenze e de' Fiorentini*, Firenze, 1614, p. 146, e Del Migliore, *Op. cit.*, p. 453. Il Mini dice che molte logge avevano davanti uno sterrato che serviva per il maneggio de' cavalli, come al suo tempo si vedeva in quelle de' Bardi e de' Frescobaldi.

[2] Giovanni Rucellai ricorda nel suo *Zibaldone* che nel 1456 fu stabilito di erigere « una loggia per onore della nostra famiglia, per aoperarla per le letizie e per le tristizie » (G. Marcotti, *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel sec. XV*, Firenze, 1881, p. 67).

[3] Del Migliore, *Op. cit.*, p. 453.

ché vi si solevano combinare i matrimonî fra i membri delle migliori famiglie patrizie.[1]

La stima in cui le logge erano tenute, quando i Nobili decaddero politicamente ed economicamente, scemò a poco a poco. Dopo i primi decenni del sec. XV, discutendosi i pubblici affari non piú nei circoli cittadini ma nelle sale dei Medici, esse finirono col perdere ogni importanza politica,[2] e furono frequentate solo come luoghi di svago, o nella celebrazione di cerimonie e feste di famiglia. Piú tardi ancora, lasciate in abbandono, demolite o trasformate in botteghe,[3] dell'antica lor fama non rimase che un pallido ricordo.

[1] Del Migliore, *Op. cit.*, p. 488.

[2] Filippo Nerli, ne' suoi *Commentari*, intorno all'anno 1422 dice: « Tutti i partiti che s'aveano a pigliare coll'altre potenze, o di guerre o di paci, erano per le piazze e ne' cerchi de' cittadini e nelle logge, che in questi tempi qualche poco ancora si frequentavano, ed alle panche biasimate ».

[3] Vedi nella *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze*, Firenze, 1876, la illustrazione storica di Jodoco del Badia alle tavole riproducenti il palazzo Rucellai.

— In certe memorie di Giovammaria Cecchi della seconda metà del sec. XVI (pubblicati in *Miscellanea Fiorentina di erudizione e storia*, anno I, p. 37), si legge: « In questo anno (1593) si cominciorno a fare le 4 botteghe che chiuggono la loggia de' Frescobaldi alla coscia del ponte a santa Trinita, con molto biasimo d'avarizia d'una gentildonna di quella famiglia, anteponendo l'utile all'honore e al mantenimento della memoria di tanta antichità »; e piú sotto, dopo aver parlato della distruzione dell'antica loggia de' Ferrantini, consorti de' Figiovanni e Fighineldi, che sorgeva dove ora è il palazzo Nonfinito sul canto de' Pazzi, il Cecchi aggiunge (ivi, p. 39): « Nota come a mio tempo ho visto serrare oltre a queste di sopra la Loggia degli Adimari, era dal Fornaio della Nighittosa in testa al corso degli Adimari di rincontro allo speziale del Cappello, e vi fecion bottegha; ricordola scoperta a modo d'un casolare con le colonne a ottangolo ritte. E tanto è seguito pure in mio tempo di quella de' Cavalcanti suta a piè dello sdrucciolo che scende da Orsammichele verso Mercato novo a man ritta; veggonsi le colonne che la sostenevano, le quali fanno hoggi divisione tra l'una bottega e l'altra, che ve ne ha tre, 2 d'orafi e una di banchiere ».

CAPITOLO II

I Complementi dell'edifizio.

Scale — Pozzi — Acquai — Fogne — Latrine — Camini — Porte e Usci — Finestre di legno — Finestre impannate — Finestre di vetro — Gelosie — Tende.

Scale. — Si avevano tre sorta di scale: esterne, interne e di tipo intermedio, allogate cioè parte dentro parte fuori dell'edifizio.

Le scale esterne rappresentavano un sistema già antiquato ai tempi di cui ci occupiamo, e nelle costruzioni posteriori al sec. XIV non ve n'è piú esempio. Nei palazzi erano collocate ne' cortili; nelle case comuni, sulla pubblica via alla vista di tutti, elevandosi su sostruzioni di muro o su archi rampanti retti da robusti beccadelli. Qualche saggio caratteristico se n'ha tuttora nei cortili del palazzo del Podestà (fig. 68), in quello de' Minerbetti in via della Vigna Nuova (fig. 69), lungo la facciata di una casa all'entrata della piazzetta de' Donati.[1]

Le antiche scale interne, esistenti ancora in gran numero, cominciano sotto la loggia terrena del cortile o, dove questo manca, vicino alla porta di strada.[2] Hanno di solito la volta a botte, massime nei palazzi; sono interrotte da pianerottoli, e salgono abbastanza ripidamente a branche, per lo piú eguali, disposte a zig zag.

[1] Un'altra simile, ma piú lunga, venne demolita qualche anno fa in piazza della Luna. Una « scala di fuori » fu costrutta nel 1310 in una villa di proprietà Peruzzi (Cod. Riccard. 2414, *Libro segreto di Giotto Peruzzi*, c. 67 r.). Nella pittura giottesca della chiesa superiore di S. Francesco in Assisi rappresentante il santo che fa rinunzia de' suoi beni, è riprodotta una casa con scala esterna, e un'altra alla fig. 200.

[2] Eran dette perciò *scale da via*. Vedi p. 75 n. 3.

Le scale di tipo intermedio si ergevano, nella parte inferiore, quasi all'aperto, sotto la loggia del cortile, e si sviluppavano poi in alto nell'interno dell'edifizio. Erano abbastanza frequenti nelle dimore signorili: notevoli quelle dei palazzi Canigiani in via de' Bardi (fig. 304), Ricasoli (ora Hôtel de New-York) e Gondi (fig. 308).[1]

Fig. 57. — Lumiera del palazzo Medici.
Fot. Alinari.

A proteggere la scala esterna o, in quella di tipo intermedio, la branca rispondente sulla loggia, si elevava un semplice muricciuolo o una balaustra a colonnini, che finiva in basso in un pilastro o caposaldo, spesso sormontato da un piccolo marzocco di pietra.[2] Anche lungo le branche interne v'erano *appoggiatoi* o *bracciuoli* di pietra, di ferro, di legno.[3]

[1] La scala del palazzo Davizzi (fig. 303) sta fra le esterne e quelle a tipo intermedio, perché nella parte superiore si eleva tra pareti e sotto una volta, pur essendo sorretta da archi rampanti in aggetto sul cortile.

[2] Tutti conoscono quello che fregia lo scalone d'onore del palazzo del Podestà (fig. 68). Altri se ne vedono nel palazzo dell'Arte della Lana, nella prima sala delle sculture al Museo Nazionale (fig. 70), nel Museo dell'Opera del Duomo, e in una stanza degli appartamenti granducali in Palazzo Vecchio. Un lione stava in capo della scala del palazzo di Francesco Datini a Prato (C. Guasti, *Lettere d'un notaro a un mercante del sec. XIV*, Firenze 1880, p. XLII del Proemio), e « il lione della scala giú in terreno » nomina, tra le altre particolarità della sua casa, Michele del Giogante nel proprio *Trattato Mnemonico* (*Giorn. stor. d. lett. ital.*, v. XXXII, p. 142, n. 21).

[3] La scala del palazzo Strozzi è ancora provvista degli antichi appoggiatoi di ferro, semplicissimi e pur eleganti. Quanto a quelli di pietra e di legno vedi p. 75 n. 2 e 3.

Non mancavano, oltre le principali, scale e scalette minori, che scendevano alle cantine o mettevano in comunicazione stanze di piani diversi.[1] Usandosi poi di far le finestre molto alte sul pavimento, solevasi disporre davanti a ciascuna uno scalèo di non piú che tre o quattro gradini per comodo di chi vi si voleva affacciare.

Per ciò che riguarda il materiale da costruzione, le scale si facevano tanto di muro e di pietra,[2] quanto di legname.[3] È da credere che dapprima le scale di legno fossero di gran lunga

Fig. 58. — Lumiera del palazzo Guadagni.
Fot. Alinari.

[1] Parecchie ne cita il *Trattato Mnemonico* di Michele del Giogante (*Op. cit.*, p. 340 e seg., ai numeri 10, 18, 21, 22, 23, 26, 27, 28). Una di queste scale secondarie si vede nell'affresco del Ghirlandaio che figura la Natività della Vergine (fig. 115).

[2] Ho già fatto cenno di alcune antiche scale di pietra tuttora in uso. Se ne incontrano tracce anche nei documenti. — *Libro d'entrata e uscita dei figli di Lapo da Castiglionchio*, c. 115 t. (anno 1387): « demo a Stefano di Gogio e ad altri lastraiuoli per lo braciuolo della ischala della logia . . . . »: c. 116 r: « demo a lastraiuolo dal canto de' Pazi per 1 colonello di schala . . . . ». L'essere il bracciuolo e il colonnello forniti da lastraiuoli lascia comprendere ch' erano di pietra.

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del Camerlingo* (1383): « in iiii lastroni di pietra per la schala — ll. 1 s. viii ».

— Di una scala di pietra si parla anche nel documento riportato a p. 19 nota 1.

[3] *Libro d'entrata e uscita dei figli di Lapo da Castiglionchio*, c. 113 t. (1382): « demo per lo paritio della ischala di sopra, tra per asi e per chiavatoi e per achuti, altri feri — ll. quatro, s. quindici »; c. 114 r: « demo per lo paritio della ischala di sotto, per assi e per chiavatoi e per piane

le piú numerose, e che solo a poco a poco cedessero il luogo a quelle in muratura, tanto piú solide e sicure.[1]

Pozzi. — Sappiamo dal cronista Musso che nei primi decenni del Trecento a Piacenza i pozzi non esistevano quasi

Fig. 59. — Torre dei Foresi. *Fot. Gioni.*

s'aoperorono al muro di sopra . . . . ». Credo che la parola *paritio* significhi qui parapetto, ma non ne sono sicuro. Anche Michele del Giogante nell'*Op. cit.* al n. 26 registra « l'assito de' suoni di sala, cioè il paratio della scala che va su ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (a. 1391): « di detto (28 novembre) spesi in uno scalglione di legno per la scala che va in sul palcho, là 'vi sta monna Giovanna di Giovanni, soldi cinque ».

— Ivi (a. 1315): « A Giovanni di Piero legnaiuolo . . . . per uno legno per coscia della detta scala da via, soldi venti . . . . e per uno castagniuolo per apogiatoio alla schala della corte, soldi sei ».

[1] In origine perfino la scala del palazzo dei Signori dal primo piano in su aveva gli scaglioni di legno, e fu fatta interamente di pietra solo in occasione della riforma radicale cui Michelozzo sottopose l'edifizio. Vedi G. Vasari, *Vita di Michelozzo.*

nelle abitazioni e che vi diventarono comuni soltanto nel corso di quel secolo.[1] È molto probabile che lo stesso sia accaduto anche a Firenze, dove infatti in quel tempo. oltre a qualche pozzo in palazzi privati,[2] se n'avevano di pubblici nelle piazze e nei crocicchi, circondati di scale e destinati a sopperire ai bisogni della maggior parte della cittadinanza.

Fig. 60. — Torre degli Amidei. *Fot. Alinari.*

I vicini che ne traevano acqua erano tenuti a farli rimondare a proprie spese una volta l'anno, e il Podestà a curarne la salubrità e la nettezza.[3] Uno di tali pozzi pubblici posto in

[1] L. A. Muratori, *Rer. Ital. Script.*, t. XVI, p. 582.

[2] In un documento fiorentino dell'8 novembre 1335 pubblicato dal Gaye (I, 484) si parla di tre palazzi « cum tribus puteis ». Nel palazzo Davizzi l'antico pozzo esiste tuttora.

[3] *Statuto del Podestà* del 1324, L. IV, R. XLI; *Statuto del Podestà* del 1355, L. IV, R. XXVIII; *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415, L. IV, R. 105.

Piazza del Duomo fra S. Giovanni e S. Reparata, è riprodotto nella tavola delle nozze Adimari-Ricasoli (fig. 3); ed è buon documento per affermare che essi si adoperavano ancora nella prima metà del sec. XV.

Che sullo scorcio del Trecento i pozzi privati fossero ormai d'uso comune, si desume dal trovarli nominati frequentemente nelle descrizioni di case che ci offrono i documenti giuridici del tempo.[1] Nel Quattrocento poi non pure crebbero di numero,

Fig. 61. — Torre de' Girolami (restaurata). *Fot. Alinari.*

[1] Vedi p. 2 n. 1. Nei documenti della seconda metà del secolo ci si imbatte spesso in note di spese incontrate per far rimondare pozzi domestici. Eccone alcune:

— *Libro d'entrata e uscita dei figliuoli di Lapo da Castiglionchio*, c. 113t, (a. 1382): « demo a Cione messo dell'arte de' maestri per rimondare il pozzo, f. uno, s. 1 piccoli ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libro del Camerlingo*: « di XXVII d'ottobre (1397) ispesi in votatura d'uno pozzo ch'ene nella chasa di Christofano di Sandro ll. 1 ».

— Ivi (1401): « per fare rimondare el pozzo e per i chandela per vedervi entro lume, e per dare loro bere — ll. i, s. viiii, d. viiii ».

ma avvenne non di rado che in una casa sola ve ne fossero fin tre: nel cortile, in cucina e in sala.[1]

In qualche cortile - per esempio in quelli dei palazzi Minerbetti, Canigiani (fig. 304) e in Borgo S. Iacopo n. 11 - esiste ancora l'antico pozzo, isolato o posto in una nicchia, a

Fig. 62. — Torre degli Alberti. *Fot. Alinari.*

muro: nel palazzo Davizzi esso risponde sulla corte mediante una finestra architravata. Anche in sala ed in cucina il pozzo riusciva in una nicchia o ad una finestra aperta nel muro

— Anche il Sacchetti nella nov. 70 parla della nettatura di un pozzo domestico.

[1] Tre ne aveva il palazzo Da Uzzano (Inv. 143. 1424). Nel fatto però non si trattava forse di pozzi diversi, ma di diverse aperture di uno stesso pozzo. Tale è pure il caso del Palazzo Davizzi, dove il pozzo ha 4 aperture, una per piano. Essendo il pozzo parte integrante dello stabile, non si trova mai registrato per se stesso negli inventari, i quali non tengono conto che delle masserizie. Vi si nominano invece le secchie e i congegni da attingere acqua, e da questi accessorii appunto ci è dato rilevare la presenza del pozzo in determinati luoghi della casa.

(palazzo Davizzi). Questa veniva chiusa talvolta da un'imposta di legno che serravasi a chiavistello.[1]

L'acqua si attingeva con una secchia sospesa per mezzo di corda e catena a una carrucola, mentre all'altro capo della corda era attaccato un pezzo di legno che faceva da contrappeso (figg. 71, 72).[2] Fra gli accessorii del pozzo vanno ricordati da ultimo gli uncini da ripescare secchie.[3]

Fig. 63. — Vecchie torri in Oltrarno. *Fot. Giani.*

Acquai. — Gli acquai si collocavano d'ordinario nelle celle,[4] nelle cucine[5] e nelle sale;[6] piú raramente in altri locali.[7]

[1] A dí 22 marzo 1418 il camerlingo dell' Osped. di Gesú Pellegrino segnava ne' suoi libri la spesa incontrata nel far fare « uno uscio alla finestra del pozzo » e « per due bandelle e i chiavistello per la finestra del pozzo e per aúti ».

[2] Inv. 16 (1383): « i secchia con fune e 'l contrapeso. i charruchula piccolina ».

— Inv. 102 (1417): « una situla mezana cum carucola, fune et contrapeso ».

— Inv. 133 (1419): « i secchia al pozo con braccia 2 di catena. colla fune e con contrapeso de ligno ».

[3] *Pupilli*, XV, c. 37 t. Inv. d. beni di Piero e Stagio di Messer Lippo da Signa (1403): « uno paio d'uncini da ripiglare sechie ».

[4] Alla costruzione di un acquaio in una cella si accenna in un documento riportato a p. 19 n. 1.

[5] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (1416): « a dí 24 di dicembre . . . per . . . facitura d'uno aquaio nella cucinuzza per potere lavare le scodelle ». La presenza degli acquai nelle cucine ci è inoltre attestata dagli inventari, che registrano in esse deschi da acquaio e catini da lavar scodelle (vedi cap. XII, *La Cucina*).

Come vedremo piú avanti, gli inventari ci dànno notizia anche degli acquai da sala, alcuni dei quali del resto esistono tuttora.

[7] In casa di Andrea Minerbetti ve n'erano nello scrittoio, in una camera

Nelle celle e nelle cucine servivano a lavare stoviglie, ed eran fatti di un rozzo avello di pietra sostenuto da stipiti o da mensole; in fondo all'avello si apriva un foro per lo scolo

Fig. 64. — Avanzi della loggia de' Cerchi. *Fot. Giani.*

dell'acqua. Spranghe di ferro e piombo tenevano collegate le varie parti di questi acquai, che insomma dovevano esser molto somiglianti a quelli in uso nei nostri locali di servizio.[1]

del mezzanino e in un'anticamera (Inv. 175 e 177: 1499). Anche quello riprodotto in un dipinto di scuola senese che si conserva all'Accademia di belle arti di Siena (fig. 73) si trova in una camera.

[1] Raccolgo qui alcuni documenti riguardanti la costruzione dell'antico acquaio da cucina e da cella:

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (16 novembre 1397): « . . . per due ispranghe per impiombare le pietre dello acquaio — s. ii. d. iiii ».

— Ivi (21 novembre 1397): « per quattro braccia di pietra per incatenare gli aquai — s. xii; per uno lastroncello pel detto acquaio . . . ».

— Ivi (1406): « per uno lastroncello et per i pietra per l'orlo dell'aquaio et per i pietruzza forata per l'acquaio della casa in sul canto... ».

— Ivi (3 giugno 1407). Per costruire un acquaio si fa acquisto di calce, rena e mattoni, e si spende inoltre al medesimo fine « per una libbra d'aghuti di quarantotto — s. viii d. vi; per due spranghe di ferro dello acquaio e piombo — s. v, d. vi; per due pietre cioè becchatelli d'acquaio — s. x; per due pietre per leghare l'acquaio, furono tra amendue uno braccio e terzo, e per ispranghare le dette pietre — s. iiii ».

Un aspetto ben diverso avevano gli acquai allogati nelle sale, dai quali si attingeva e in cui si riversava l'acqua da dare alle mani prima e dopo i pasti. Il loro serbatoio era occultato nel muro o dietro di esso; sul dinanzi l'acqua scaturiva da un cannello e cadeva giú nell'avello o *tinocolo*,[1] donde mediante un condotto si scaricava nelle fogne.

Fig. 65. — Avanzi di una loggia del sec. XIV (ora demolità).

Fot. del Comune di Firenze.

Oggi, ch'io sappia, non esiston piú acquai da sala fiorentini del sec. XIV, e non se ne hanno neppure rappresentazioni grafiche. Fortunatamente ce ne dà un'idea quello riprodotto in un frammento d'ancona di antico autore senese, che rappresenta la Natività della Vergine.[2] Nell'insieme esso è affatto simile agli acquai fiorentini del Rinascimento che descriverò fra poco, ma è piú semplice, ed ha il profilo della

[1] Trovo questo termine nell'Inv. 170 (1492), dove è registrato « uno catino grande di rame, sta sotto il tinocholo dell'aquaio ».

[2] È nella sala VII della Galleria di belle arti di Siena, e si attribuisce ad Ambrogio Lorenzetti; sembra però troppo scadente perché sia suo.

cornice identico a quello di una porta architravata, a mensole raffrontate, del periodo gotico (fig. 73).

Possediamo invece un numero discreto di acquai da sala del Quattrocento, lavorati in pietra serena o in marmo, e fioriti di tutte le grazie dell'arte. Generalmente si compongono di una nicchia incavata nella parete, entro una cornice riccamente scolpita che scende fino a terra o finisce in basso in un peduccio pensile. Dal fondo della nicchia sporgono sopra il tinocolo

Fig. 66. — Ingresso alla loggia degli Scali. *Fot. Giani.*

uno o due mascheroni, o teste d'amorini, di leoni, di meduse, e l'acqua sgorga dal cannello che essi stringono tra le labbra. Come si vede, gli acquai da sala somigliano molto a quelli de' refettori monastici e delle sagrestie di Firenze e di Toscana, ma sono quasi sempre di piú piccole proporzioni e anche di minor pregio artistico. Uno molto semplice, a peduccio pensile e colla cornice a palmette, è nel palazzo Catellini da Castiglione (fig. 74); altri, forniti di base, e in parte riccamente decorati di stemmi e di fregi, ne' Musei del Bargello (fig. 75) e di S. Marco, e ne' palazzi de' Priori (fig. 76)[1] e degli Strozzi; finalmente il Museo di Kensington

[1] Esso si trova in una stanza degli appartamenti granducali che un tempo

a Londra ne possiede uno colossale di pietra serena, proveniente da una dimora fiorentina e magnificamente scolpito, che si attribuisce a Benedetto da Maiano. È un' opera di singolare importanza, per le grandiose sue dimensioni forse piú adatta al refettorio di un convento o alla sagrestia di una chiesa che alla sala di un palazzo privato (fig. 77).

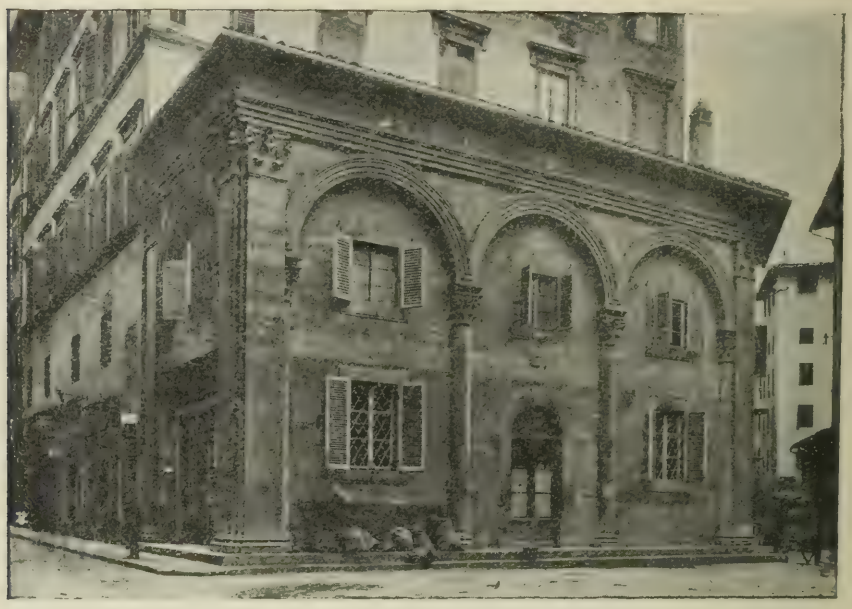


Fig. 67. — Loggia de' Rucellai. *Fot. Giani.*

Nella parte superiore dell'acquaio da sala, su uno o piú palchetti venivano disposti mescirobe, orciuoli e bicchieri;[1] un secchiello di rame o di bronzo, talvolta artisticamente lavorato, posava sull'orlo del tinocolo;[2] pendevano dal muro

fu forse la sala da pranzo de' Priori (cfr. Cosimo Conti, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici* ecc., Firenze, 1893, p. 59), ed è un po' diverso dagli altri, perché sormontato da un arco tondo anziché da un architrave.

[1] *Spogli di libri di memorie famigliari di G. B. Dei, Famiglia Alberti, Elenco di spese fatte nel 1351*: « per 2 assi sopra l'acquaio in su che stanno gli orciuoli s. 15 ».

— Inv. 170 (1492): « uno aquaio con tre palchetti suvi ». Vedi anche p. 86 n. 2. Un palchetto con orciuoli e bicchieri è nell'acquaio riprodotto alla fig. 73.

[2] Inv. 162 (1459): « uno sechione da aquaio di rame grande ».

— Inv. 170 (1492): « una choppa di bronzo alla dommaschina chon uno becchuccio per uso di sechia all'aquaio — f. 3 ».

laterale, o da una stanga corrente in alto dinanzi all'acquaio, una o piú *inroglie da mani* o *bandinelle*, lunghe striscie di stoffa che servivano da asciugamano.[1] In qualche caso la nicchia si chiudeva con uno sportello di legno.[2]

Fig. 68. — Scala nel cortile del palazzo del Podestà.

Fot. Alinari.

Ho detto che gli acquai da sala si facevano di marmo o di pietra serena: non è però da escludere che, come nelle sa-

[1] Inv. 165 (1465): « v bandinelle pro aquario ».

— Inv. 170 (1492): « diciannove bandinelle d'aquaio ». In questo inventario si nominano pure « 5 canovacci d'aquaio ». La stanga da bandinelle è visibile nella fig. 73.

[2] In casa di Andrea Minerbetti tutti gli acquai ne avevano uno (Inv. 175 e 177: 1499).

grestie, cosí anche nelle case private ve ne fosse qualcuno di terra cotta invetriata.[1] Ho trovato poi menzione di un acquaio portatile di legno, e di un altro chiuso entro una cornice di noce tarsiata; tutt'e due appartenevano ai Medici.[2]

Fig. 69. — Scala nel cortile del palazzo Minerbetti.
Fot. Giani.

[1] Di terra cotta invetriata, e di mano di Giovanni della Robbia, è lo stupendo acquaio della sagrestia di S. Maria Novella (a. 1497). Anche quello che si ammira nella chiesa di S. Niccolò da Tolentino a Prato è uscito dalla bottega dei Della Robbia, ma in tempi piú recenti. Quanto agli acquai domestici di maiolica, se pur ve ne furono un tempo, oggi non ne esiste neppur uno.

[2] Inv. 170 (1492): « uno aquaio di legname grande, portatile ».

— Ivi: « uno aquaio con tre palchetti, cornicie di nocie et tarsie, suvi uno bacino e una miciroba d'ottone coll'arme di smalto ».

Fogne. — Le acque piovane, precipitate da' tetti sulla strada o ne' cortili, raccoglievansi in condotti posti sotto le pubbliche vie e muniti ai luoghi opportuni di lastroni di pietra che s'aprivano durante le piogge.[1] Le acque di rifiuto provenienti dagli acquai, a mezzo di canali formati di doccioni[2] si riversavano in cisterne sotterranee, oppure in certi chiassi privati posti tra edifizio ed edifizio, donde poi riuscivano per un canale apposito nelle fogne stradali.[3] Tanto queste ultime quanto le cisterne ed i chiassi erano costruiti, mantenuti e periodicamente espurgati a spese degli utenti, sotto la sorveglianza di un pubblico guardiano.[4]

Fig. 70. — Marzocco caposcala del sec. XIV. (Museo del Bargello).

Latrine. — Si chiamavano *cessi*, *privati*, *agiamenti*, *guardarobe*, *luoghi comuni*, *necessarî*,[5] e le troviamo già in uso nel sec. XIV.[6]

[1] *Statuti del Podestà* del 1324 (L. IV, R. L.), e del 1355 (L. IV, R. XXXIII); *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 (L. IV, R. 107).

Dai cortili le acque piovane scorrevano alle chiaviche stradali entro canaletti fittili:

— *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (1391): « spesi a di xxi di novembre in venti braccia di doccia che bisongniava per chavare l'aqua della chorte della casa ch'è di rimpetto all'ospedale, denari quattro il braccio... ».

[2] *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (1397): « di detto (21 novembre) per ventidue doccioni d'acquaio — ll. 1. s. ii ».

[3] *Statuti del Podestà* del 1324 (L. V, R. LXXIII) e del 1355 (L. IV, R. LXXXXVIII); *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 (L. IV, R. 102).

— *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (1374): « a di xxiiii d'aprile spese ser Guido in un maestro a far le fogne nella via agli aquai, istette un dí, e in chalcina per gl'aquai — s. xv ».

[4] Vedi i detti Statuti ai luoghi citati nelle note 1 e 3.

[5] Tutti questi nomi compaiono nei documenti e negli autori dell'epoca.

[6] Nel 1318 si costruisce una bottega fornita di due agiamenti (*Nuovi Documenti per la storia dell'arte toscana* ecc., p. 21). Nel 1351 Iacopo e Duccio di Caroccio Alberti comprano parecchie case e vi fanno fare diversi lavori di riparazione, durante i quali vengono disfatti due agiamenti (*Spogli di memorie famigliari di G. B. Dei. Famiglia Alberti*).

Restaurandosi il palazzo Davizzi se ne rinvenne una di questo tempo, con la seggiola (un'asse sovrapposta a un muricciuolo) allogata entro un'angusta nicchia aperta nella parete. I rifiuti venivan raccolti in un chiasso o in una cisterna sotterranea, quegli stessi a cui facevan capo gli acquai.[1] Per l'igiene e la pulizia delle latrine vigevano regolamenti opportunamente severi, analoghi a quelli delle fogne; anch'esse quindi venivano di quando in quando, nottetempo, vuotate a spese di coloro che se ne servivano, e le brutture portate alle fosse esterne della città o all'Arno.[2] Un pubblico sorvegliante curava che tali operazioni si facessero a tempo debito e nei modi prescritti dalla legge.[3]

Fig. 71. — Pozzo del sec. XIV. Da un affresco di Spinello Aretino (Sagrestia di S. Miniato al Monte). *Fot. Alinari.*

Camini. — Per gran parte del Medio Evo non s'usarono in Italia camini a muro, ma focolari isolati nel

— *Osped. di Gesù Pellegrino, Libri del camerlingo* (1394): « a dì xxviiii d'ottobre metto a uscita per una ghuardaroba ched io feci votare in chasa di Vanuccio di Martino nostro pigionale, votolla Simone di Ghuccio nostro pigionale con sei huomini: ebbe per huomo soldi nove, e Simone predetto ebbe una lira e soldi quindici, e per achattatura di bighoncie e d'altre massarize per votare la detta ghuardaroba soldi quattro, monta in tutto lire quattro e soldi undici ».

— Ivi: « a dì xv di settembre (1396) spesi in fare votare il luogho chomune della casa che tiene monna Margherita da Bologna — s. trentacinque ».

— Ivi (1402): « per una chappellina da ghuardaroba soldi uno, denari 8 ». Credo che *cappellina* significhi coperchio.

— Ivi (9 marzo 1409): « per quatro guardarobbe che lle due sono in chasa sua (cioè di Piero di Guglielmo pigionale dell'Ospedale) e l'altre riesce in chasa di Donato d'Andrea nostro pigionale ».

[1] *Statuti del Podestà* del 1324 (L. V, R. LXXIII) e del 1355 (L. IV, R. LXXXXVIII), *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 (L. IV, R. 102). A quanto mi disse il sovrintendente ai lavori di restauro, pare che in un chiasso adiacente all'edifizio si scaricasse quella del palazzo Davizzi.

[2] *Statuti del Podestà* del 1324 (L. V, R. LXXXXIII) e del 1355 (L. IV, R. CXI).

[3] Statuti suddetti ai luoghi indicati alla nota 1.

mezzo di una stanza a tetto, secondo che attestano i cronisti Giovanni Musso e Andrea Gataro. Il primo, dopo aver detto che al tempo in cui scriveva, cioè nel 1388, v'erano in ogni casa di Piacenza « plures camini ab igne et fumo », soggiunge che avanti il 1320 « nullum solebat esse caminum; quia tunc faciebant ignem tantum in medio domus sub cupis tecti, et omnes de dicta domo stabant circum circa dictum ignem et ibi fiebat coquina. Et vidi meo tempore in pluribus domibus ».[1]

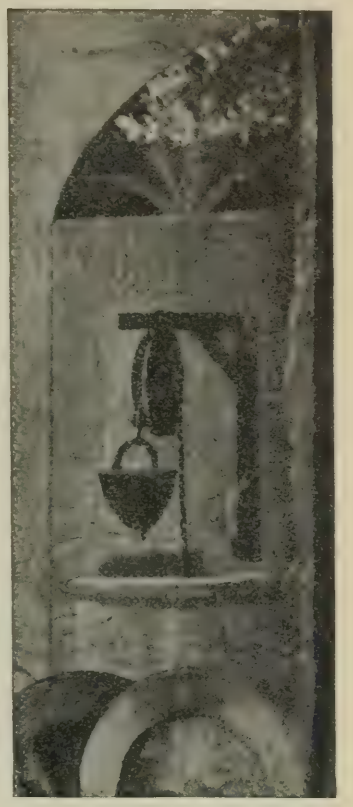


Fig. 72. — Pozzo del sec. XV. Da un affresco del B. Angelico. (Convento di S. Marco).
Fot. Alinari.

E a proposito del viaggio fatto da Francesco da Carrara a Roma nel 1368, Andrea Gataro riferisce: « Essendo il Signore giunto per albergare nell'albergo della Luna, ed in quella stanza non trovando alcun camino per fare fuoco perché nella città di Roma allora non si usavano camini, anzi tutti facevano fuoco in mezzo delle case in terra, e tali facevano nei cassoni pieni di terra i loro fuochi; e non parendo al Signore Messer Francesco di stare con suo comodo in quel modo, avea menati con lui muratori e marangoni ed ogni altra sorta d'artefici. E subito fece fare due nappe di camini e le arcuole in volto al costume di Padova. E dopo quelle da altri ai tempi indietro ne furono fatte assai. E lasciò questa memoria di se a Roma ».[2]

Da questi passi si rileva che nella seconda metà del Trecento si dava ormai il nome di camino al solo focolare a muro di recente introdotto; ma poiché quel termine ricorre spesso nei documenti anche in tempi di molto anteriori, è chiaro che prima d'allora s'era detto *camino* il focolare isolato, e *caminata* la

[1] L. A. Muratori, *Rer. Ital. Script.*, t. XVI, p. 582.
[2] Muratori, *Antiq. ital. m. ae.*, Dissert. 25, t. II, p. 418.

stanza che lo conteneva.[1] Conosco due riproduzioni grafiche di camini isolati dovute all'arte fiorentina, entrambe dell'Angelico: una nella predella d'altare rappresentante alcuni fatti della vita di S. Domenico, oggi al Louvre, l'altra nella predella che esprime gli stessi argomenti e si conserva nella chiesa del Gesú a Cortona (fig. 78).[2]

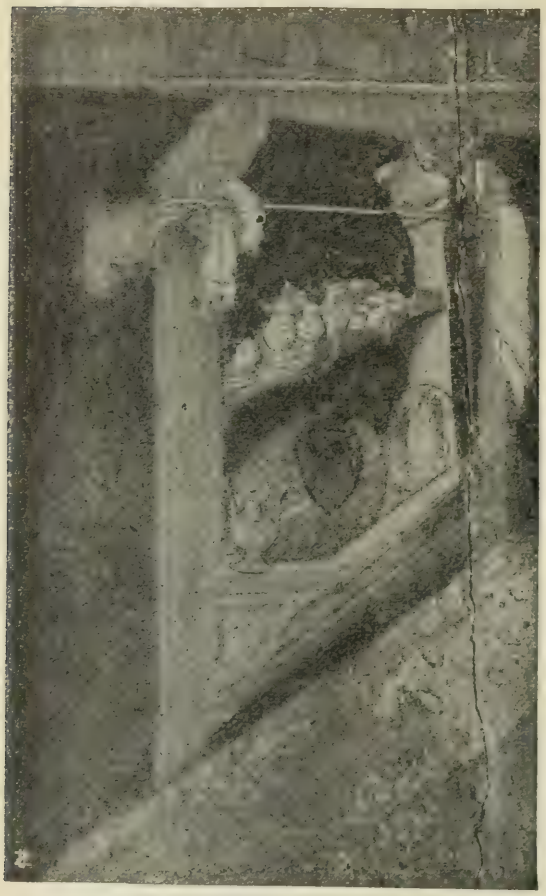


Fig. 73. — Acquaio da sala del sec. XIV. Da un dipinto di scuola senese. *Fot. Lombardi.*

In qual tempo comparvero in Italia i camini a muro? Dai passi citati del Musso e del Gataro sembra che siano entrati nell'uso comune solo durante il sec. XIV. Anzi, secondo un luogo dell'*Architettura* di L. B. Alberti, eccetto che in Lombardia e in Toscana, non si sarebbero adottati generalmente che nel corso del sec. XV.[3] Dal canto suo il cronista milanese Galvano Fiamma afferma esplicitamente che al tempo del-

[1] Il termine *caminata* compare già nel *Memoratorio de mercedes Commacinorum* promulgato da Liutprando nella prima metà del sec. VIII; e poi ricorre frequentemente in documenti e in autori dei secoli successivi, anche fiorentini. Vedi in proposito FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato d'architettura* con note di CARLO PROMIS, Torino, 1841, Parte I, p. 162; e PAGET TOYNBEE, *Camminata di palagio and natural burella* in *Giorn. stor. d. lett. ital.*, a. XIX (1901), p. 71 e seg.

[2] Una rappresentazione non fiorentina di focolare isolato è in uno dei bassorilievi attribuiti a fra Guglielmo da Pisa nel sepolcro di S. Domenico a Bologna.

[3] L. V. cap. XVII. Come tutti sanno, al tempo dell'Alberti si comprendeva sotto il nome di Lombardia gran parte dell'Italia Settentrionale.

l'imperatore Federico II, cioè nella prima metà del sec. XIII, « non erant per domos camini ad ignes aut ulla caminata »,[1] intendendo egli, come il Musso e il Gataro, per camini soltanto quelli a muro, e per caminata la camera che ne era fornita. Siamo dunque indotti a ritenere che i camini murati non comparvero in Italia che nella seconda metà del Dugento, e che poi lentamente si diffusero nei due secoli successivi.[2]

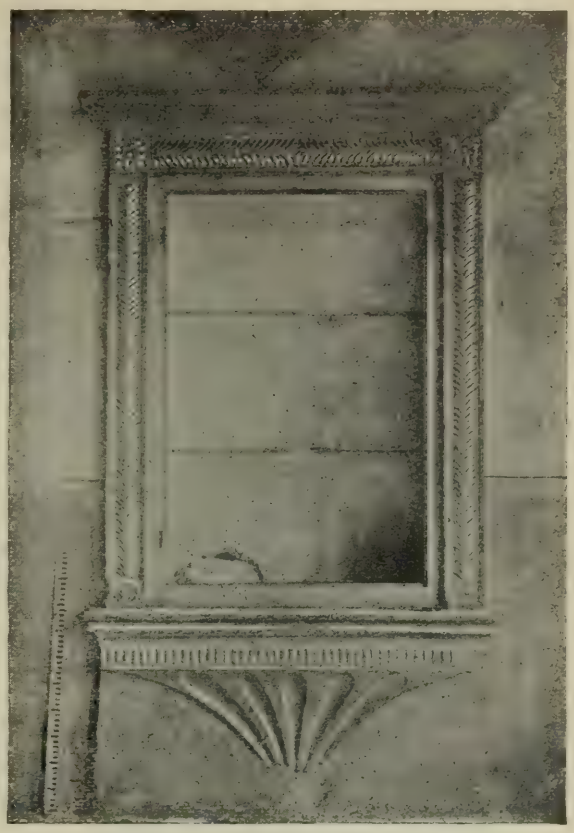


Fig. 74. — Acquaio da sala del sec. XV, nel palazzo Catellini da Castiglione.
Fot. del Comune di Firenze.

Tale non è però l'opinione del prof. C. Lupi il quale, trattando di ciò nel dotto suo studio sulla casa pisana, osserva che nelle abitazioni pompeiane si sono scoperti focolari appoggiati alla parete e provveduti talvolta anche di un condotto pel fumo; e poiché egli accetta la teoria secondo la quale le invenzioni e le usanze utili dell'epoca classica si sarebbero mantenute anche nelle età successive, così

[1] MURATORI, *Antiq. ital. m. ae., loc. cit.*

[2] Non m'è ignoto che a Venezia se ne ha già notizia sicura in una carta del 1227 (G. B. GALLICIOLLI, *Delle memorie venete antiche*, Venezia, 1795, v. I, n. 236); e che sullo scorcio del sec. XIII essi vi erano ormai numerosi (Ivi, n. 815). Ma questo non basta a farmi mutar di parere, perché in quella città la vita civile ebbe uno svolgimento tutto particolare e quasi sempre indipendente dai paesi di terra ferma. Per la sua posizione geografica, Venezia si trovò in condizione di conoscere, prima che il resto d'Italia, la riforma dei camini, la quale ci venne verosimilmente dalle regioni del Nord, come altri perfezionamenti nell'arte di difendersi dal freddo.

conclude che i camini a muro furono conosciuti e usati durante tutto il Medio Evo.[1] Ora, lasciando stare che quella teoria è troppo lata e generica perchè sia sempre vera, e ha quindi bisogno di venir saggiata volta per volta alla prova dei fatti, si risponde che i focolari pompeiani con gola da fumo sembrano piuttosto fornelli che camini murati. Oltrediché le testimonianze in contrario del Mussi, del Gataro, del Fiamma e dell'Alberti sono troppo esplicite, e la loro concordanza troppo significativa, perché sia lecito passar oltre senza tenerne il debito conto.

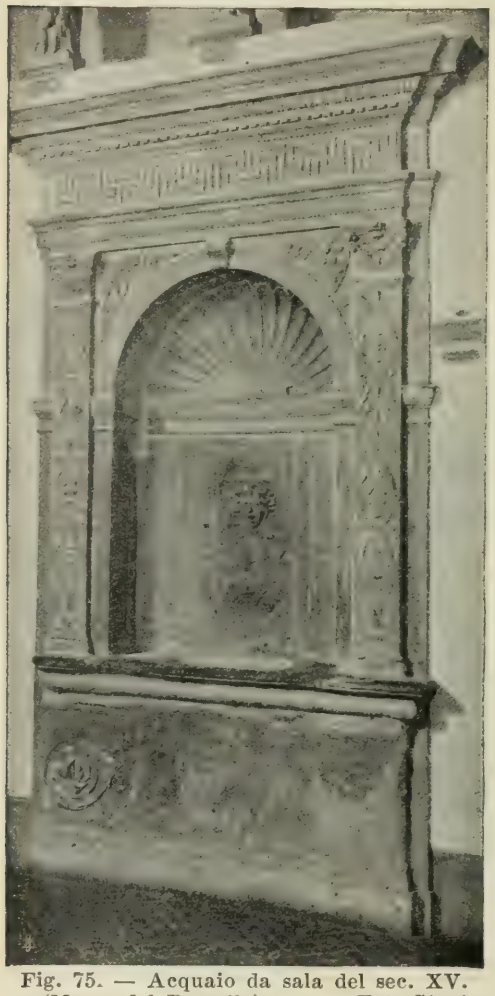


Fig. 75. — Acquaio da sala del sec. XV. (Museo del Bargello). *Fot. Giani.*

Un argomento in favore dell'opinione professata dal Lupi parrebbe a tutta prima potersi dedurre dalle parole dei grammatici Papia e Giovanni da Genova, il primo dei quali nel sec. XI definiva il termine *fumarium* per « caminus per quem exit fumus »,[2] e l'altro nel sec. XII spiegava la parola *epicaustorium* per « instrumentum quod fit super ignem causa emittendi fumum ».[3] Senonché chi ci assicura che i fumarî fossero lunghi condotti murati o fittili, e non piuttosto quelle torricelle che si erigevano talvolta sui tetti in corrispondenza di focolari isolati per agevolare l'uscita del fumo dai

[1] Clemente Lupi, *La casa pisana e i suoi annessi nel Medio Evo,* in *Arch. stor. it.*, s. v, t. XXVIII (1901), p. 65.

[2] Muratori, *Antiq. ital. m. ae., loc. cit.*

[3] Ivi.

fori praticati nei tetti stessi?[1] e dato anche che fossero lunghi condotti, come forse erano gli epicaustorî, chi ne sa dire se esistessero nelle case private o solamente ne' bagni, ne' forni, nelle fornaci e simili?

Le conclusioni a cui siam venuti circa l'introduzione dei camini a muro in Italia sembrano trovare la loro conferma nei documenti fiorentini. Il primo ricordo di essi in Firenze lo abbiamo nella *Cronichetta di Memorie famigliari* di Neri degli Strinati, dove all'anno 1302 si parla di un « camino che è murato nel canto del palagio predetto, e comperato è nel canto della nostra casa divisa, il quale se fusse piú innanzi che mezzo il muro della nostra casa, sí si dee disfare da mezzo il muro innanzi ».[2] La cosa non potrebb'essere piú chiara. Qui si tratta di un camino costruito nello spessore di una pa-

Fig. 76. — Acquaio da sala del sec. XV nel palazzo de' Priori. *Fot. Alinari.*

[1] Questa specie di fumaioli era abbastanza diffusa nel Medio Evo. Vari esempi ce ne offre tuttora la cucina dell'abbazia di Fontevrault (sec. XII) in Francia.

[2] NERI DEGLI STRINATI, *Cronichetta*, Firenze, 1753, p. 122. Il Promis, che fu il primo a rilevar l'importanza di questo ricordo (vedi *Op. e loc. cit.*), crede ch'esso riguardi fatti avvenuti nel 1266, ma è in errore. Chi esamina attentamente questo luogo della cronaca, si avvede che il ricordo da noi citato, insieme con quello che immediatamente lo precede (p. 121) e che tratta di alcune grondaie, si riferisce a uno strumento rogato in Firenze dal notaio ser Matteo nel gennaio 1302, con cui si stabiliva la divisione delle antiche case di famiglia fra Neri e i suoi consorti, tra i quali erano i figli di un tal

rete e quindi fornito necessariamente di un condotto pel fumo. Siccome poi all'inizio del 1302 esso esisteva già, cosí possiamo affermare che i camini a muro furono introdotti nella nostra città anche prima di quell'anno.[1] Guardiamoci tuttavia dall' inferirne che fin d'allora fossero entrati nell'uso comune, poiché il trovarne qualcuno nei palazzi magnatizi, come quello appartenente alla nobile famiglia degli Strinati, non significa ancora che ve ne fossero già nelle case della borghesia e del popolo. Al contrario certi indizi ci fanno supporre che dovettero passare ancora molti anni prima che l'uso de' camini murati si diffondesse largamente fra noi, tantoché pare che il periodo di transizione dall'antico al nuovo sistema di focolare sia durato in Firenze per

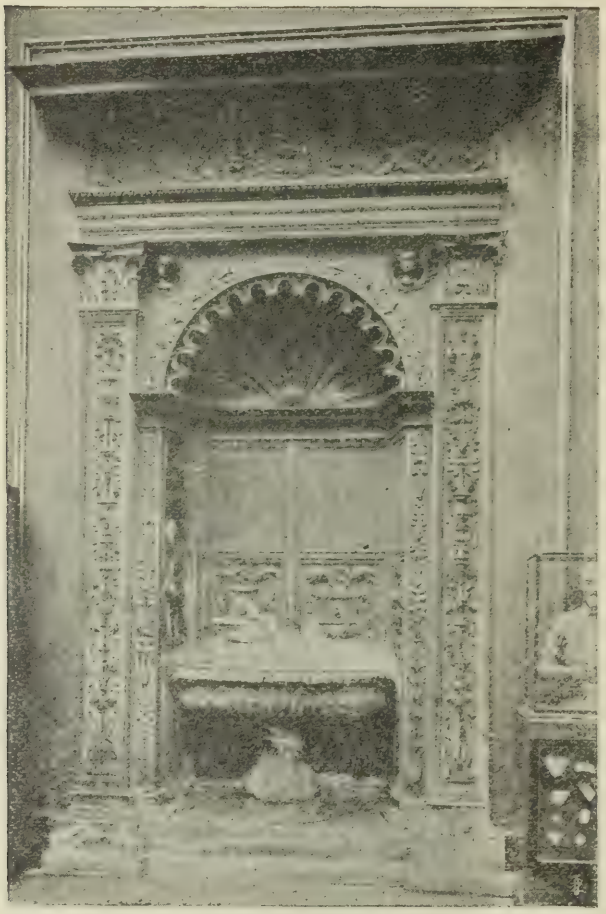


Fig. 77. — Acquaio da sala del sec. XV (Museo di South-Kensington).

Marabottino (p. 113-114). Il Promis è stato fuorviato dal fatto che Neri, subito dopo il ricordo del camino, discorre di un'altra definizione d'interessi avvenuta il 1266 tra lui e i detti figli di Marabottino. Egli non pose mente che quest'ultima, discussa in corte di Roma, aveva ricevuto la sanzione legale con strumento del notaio pontificio Andrea da Tignano da Santa Trinita; sicché, come tante altre convenzioni tra Neri e i figli di Marabottino cui accenna la cronaca, non aveva nulla che fare con quella conclusa a Firenze molti anni dopo mediante carta del notaio ser Matteo. Conviene osservare a scusa del Promis, che nella cronaca dello Strinati, così com'è pubblicata, regna, rispetto alla cronologia, la piú grande confusione.

[1] A Pisa se ne costruiva uno già nel 1300 (Lupi, *Op. e loc. cit.*, p. 66, n. 4).

tutto il sec. XIV e non abbia avuto termine che al principio del XV.[1] Vediamo questi indizi.

In un libro d'amministrazione dell'Ospedale di Gesú Pellegrino, in data del 15 gennaio 1364, tra diversi lavori da eseguirsi nei locali dell'Ospedale trovo registrati i seguenti:

Fig. 78. — Focolare isolato. Da un dipinto del B. Angelico. *Fot. Alinari.*

[1] Qualche cosa di simile dev'esser successo anche nelle città dell'Italia settentrionale. Infatti quando il Musso dice che prima del 1320 nelle case di Piacenza « nullum solebat esse caminum », sembra ammettere implicitamente che qualcuno in qualche casa ve ne fosse fin d'allora. D'altra parte egli stesso, che viveva nella seconda metà del secolo XIV, aveva ancora visto focolari isolati in parecchie di quelle dimore. Nelle Marche, a Roma e nell'Italia meridionale la transizione poi ebbe luogo piú tardi, sí che appena poteva dirsi compiuta ai giorni di Leon Battista Alberti, come abbiam veduto.

« Nel detto refettorio fare uno cammino franciescho: disfare uno cammino vecchio ch'è nel dormentorio ». Del *camino francesco*, cioè alla francese, troviamo menzione in altri documenti del tempo. Cosí in una lettera di Niccolò Acciaiuoli riguardante i lavori della Certosa di Val d'Ema (del 14

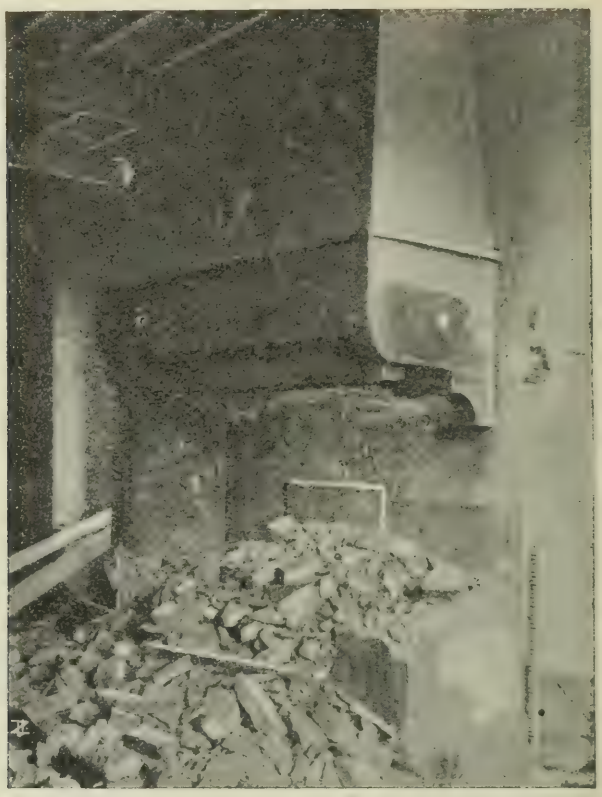


Fig. 79. — Antico camino da cucina. *Fot. del Comune di Firenze.*

marzo 1356) si legge: « Io credo bene che in questa estate si doverà potere fare la logia, la sala e la cucina, e sia la cucina a due camini franceschi ». [1] Ora è verosimile che l'Acciaiuoli, dovendo fornire di camini la cucina della sua magnifica fondazion religiosa, quando da mezzo secolo almeno si conoscevano a Firenze i camini a muro, la provvedesse di questi ultimi e non di quelli all'antica, tanto piú che contemporaneamente ordinava di collocare tre camini a muro nella sala della stessa Certosa: « similmente ancora voglio che nella sala grande abbia tre cammini i quali siano bene isfogati di fummo e siano

[1] Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. I, p. 64.

grandi e diligentemente lavorati ».[1] Anche il palazzo della Mercanzia in piazza de' Priori, cominciato a costruire il 1360, aveva « iii camini, ii grandi e uno francescho »,[2] che, data l'importanza dell'edifizio, è da credere fossero murati. Finalmente si ha notizia di un camino francesco allogato in una sala dello splendido palazzo che Francesco Datini si era fatto erigere in Prato sullo scorcio del Trecento; ed anche questo dobbiamo ritenerlo internato nel muro, sia per l'epoca tarda in cui fu fatto, sia perché nella dimora del Datini ogni particolare rispondeva agli ultimi dettami dell'arte edilizia contemporanea.[3] Condotti per tal modo a pensare che il camino francesco fosse murato,[4] noi troviamo che mentre nel refettorio dell'Ospedale di Gesú Pellegrino si costruisce un camino a muro, nel dormitorio se ne demolisce un altro che, se già nel 1364 passava per vecchio, sarà stato probabilmente un focolare isolato.[5] Se mal non m'appongo, in quella nota si allude ai due sistemi di camino che allora si contendevano il campo, e possiam dire di sorprendere qui un caso di transizione dall'uno all'altro.[6]

Un testo che, a mio modo di vedere, ci dà una notizia preziosa, non solo circa il tempo in cui ebbe luogo il passaggio dal vecchio al nuovo sistema, ma anche intorno alle cause che

[1] Ivi, p. 65. Lettera del 3 aprile 1356.

[2] *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana* ecc., p. 56.

[3] C. Guasti, *Lettere di un notaro* ecc., p. XLII del Proemio. In un'altra sala del palazzo vedevasi un camino di pietra fregiato di uno stemma (ivi).

[4] Molto probabilmente era quello stesso che nei sec. XVI e XVII si diceva tuttavia *francese* (V. Scamozzi, *Idea dell'architettura universale*, Venezia, 1615, parte I, p. 322); vasto quindi e colla cappa.

[5] La nostra interpretazione diventa anche piú attendibile, se diamo alla parola *vecchio* il senso di *all'antica*, *di forma antica*.

[6] Quell'espressione tuttavia può anche intendersi in un terzo modo; cioè che il camino del dormitorio sia detto *vecchio* per semplice contrapposto al *nuovo* del refettorio, senza alludere al tipo o all'età del camino soppresso. E appunto perchè questa spiegazione non è meno legittima delle altre, io non considero il nostro documento come una testimonianza decisiva, ma solo come un indizio che può darci lume circa il tempo in cui il rinnovamento de' camini avvenne a Firenze.

— Alcune pagine addietro s'è detto che nella seconda metà del Trecento si chiamava ormai camino soltanto quello a muro. Dal presente documento, inteso alla nostra maniera, risulterebbe però che nel 1364 il trapasso di un tal nome dall'una all'altra specie di focolare a Firenze non era ancora definitivamente compiuto.

lo promossero, è il seguente che tolgo dal *libro d'entrata e uscita del camerlingo* dell'Ospedale di Gesú Pellegrino per l'anno 1376: « Spesi nel mese di settembre alla chasa di via San Cristofano a murare una finestra e rifare il chamino per comandamento degl'uficiali della torre; costò — ll. vi ». Il Promis riferisce[1] che nel 1416, per evitare gli incendi, i sindaci della città di Ginevra ordinarono di fabbricare camini a chi non li avesse, cioè — traducendo l'espressione antica in linguaggio moderno — di sostituire i camini isolati con quelli a muro. Ora la nota di spese che ho riportato potrebbe bene accennare a un provvedimento della stessa natura, preso a Firenze pei medesimi motivi, della cui esecuzione sarebbero stati incaricati gli Ufficiali di Torre, i quali avevano fra noi, come è noto, a un dipresso le stesse attribuzioni che gli Edili nell'antica Roma.[2] Purtroppo, essendo da gran tempo andato quasi interamente distrutto l'archivio dell'Ufficio di Torre, oggi riesce impossibile assicurarsi se tal supposizione risponda alla realtà; ma, ove si voglia ammettere che anche a Firenze fosse in vigore un ordinamento di quel genere, si dovrà certamente vedere in esso il fattore piú importante della trasformazione de' camini fra noi.[3] La quale tra-

Fig. 80. — Camino da cucina del sec. XIV. Da un affresco di Giov. da Milano (Sagrestia di S. Croce). *Fot. Alinari.*

[1] *Op. e loc. cit.*

[2] Non nascondo peraltro che anche in questo caso ci troviamo di fronte a una semplice probabilità. Non è infatti da escludere che si tratti semplicemente del rifacimento di un camino a muro, resosi pericoloso perché malamente costruito o per altra ragione.

[3] Se quell'ordinamento non ci è noto, ne conosciamo però un altro che

sformazione, o che debba attribuirsi all'iniziativa privata o che fosse imposta dall'autorità comunale, ebbe a sua volta influenza grandissima nell'accelerare il rinnovamento edilizio della città. Infatti, essendo pericoloso introdurre camini appoggiati alla parete in case di legno, l'uso di quelli implicava necessariamente la scomparsa di queste; e però l'adozione dei camini murati dovette coincidere con la ricostruzione di moltissime tra le vecchie case nelle quali il legname entrava in larga misura. E quel che diciamo di Firenze, vale anche per altre città dell'Italia settentrionale e media che adottarono i camini a muro in quel torno di tempo o poco dopo, tantoché Leon Battista Alberti poteva dire: « Quante città vedevamo noi mentre eravamo fanciulli fatte tutte di asse, le quali ora sono state fatte di marmo! »[1]

Un ultimo indizio, e non dei meno importanti, che il trapasso dall'una all'altra specie di camini continuò a compiersi lentamente per tutto il sec. XIV, lo trovo nel fatto che nei libri dell'Ospedale di Gesú Pellegrino appartenenti a quell'epoca, s'incontrano a quando a quando ricordi di camini murati costruiti nelle case di proprietà dell'Ospedale, affittate la piú parte a gente di mediocre condizione.[2]

I camini a muro non presentavano piú né i pericoli né gli inconvenienti degli antichi; quindi, mentre un tempo non si trovava che un focolare solo in tutta la casa, ora s'incominciò

gli è molto affine quanto allo scopo, e che sta a dimostrare come l'autorità comunale si preoccupasse dei pericoli d'incendio, e cercasse di prevenirli coll'imporre ai proprietari di case certe norme di sicurezza edilizia. Gli *Statuti del Popolo e del Comune di Firenze* del 1415 (L. IV, R. 202) ingiungono che le case ove esistono forni, vengano murate al piú presto a richiesta di chiunque ne faccia domanda, salvoché siano tanto lontane dalle altre che ogni pericolo d'incendio venga escluso. Si minaccia la multa di 100 lire ai trasgressori dell'ordine, la cui esecuzione è affidata al podestà e al capitano del popolo.

[1] *Dell'Architettura*, L. VIII, c. V: versione di Cosimo Bartoli.

[2] Trascrivo qui alcuni di tali ricordi in aggiunta ai due già menzionati:

— Nel settembre 1363 il camerlingo registra la spesa incontrata per far costruire « uno fumaiuolo nelle chase di Filippo ».

— A dí 21 novembre 1397 il detto camerlingo spende « per quattro becchatelli da chamini e due cardinali (architravi) — ll. iii s. x » e soggiunge: « anche per la detta chasa comperai una pietra d'un braccio per metterla nel chamino dirietro per piú fortezza, s. iiii », « per tre cintinaia di quadrucci pel chamino dirietro... ».

a introdurvene parecchi. Per solito ce n'eran due, uno in cucina e uno in sala; ma si dava spesso il caso che ve ne fossero anche nelle camere.[1] A questo moltiplicarsi dei camini

Fig. 81. — Camino nel palazzo del Podestà. *Fot. Alinari.*

— Nel 1401, nel riattare un'altra casa, il camerlingo spende « per ii bechatelli di pietra concia e per i pietra concia per lo traverso per lo chamino e portalle — ll. iii ».

— Talvolta il camino a muro non è costruito *ex novo*, ma solo restaurato : (1398) « ispesi . . . per amattonare e per richonciare il camino, in rena, in galcina, in mezane, in galcina da sapone . . . . ».

— Anche in un *libro d'entrata e uscita dei figli di messer Lapo da Castiglionchio*, tra le spese incontrate nel corso dell'anno 1382 per racconciare case di loro proprietà, trovo registrato : « demo a Stefano di Chogio per 1 chardinaletto e per pietre da chammino in tutto — ll. sette ».

[1] Nel palazzo Davizzi, oltre ai camini di sala e di cucina, troviamo le traccie di altri due. Anche il camino, come il pozzo e l'acquaio, non è mai nominato direttamente negli inventari, ma la sua presenza in una casa è rivelata dagli alari e dagli altri suoi accessori in essi inventari registrati. In questo modo veniamo a sapere, per esempio, che nel palazzo dei fratelli Da Uzzano esistevano quattro camini : in sala, in cucina e in due camere (Inv. 143. 1424).

si deve se la parola *caminata* cadde in disuso: essendo ormai parecchi i locali forniti di un tal mezzo di riscaldamento, essa non si prestava piú a distinguerne alcuno in particolare. E ciò spiega anche perché quella parola non occorra mai nei nostri inventari, i quali appartengono per la maggior parte alla seconda metà del sec. XIV o alla prima del XV: ad un tempo cioè in cui non solo i camini a muro erano ormai entrati in quasi tutte le abitazioni fiorentine, ma molte case ne contavano parecchi.[1]

Veniamo ora a discorrere della forma che i camini murati avevano a Firenze nei sec. XIV e XV.

Ch'io sappia, oggi non v'è in città un condotto di camino che si possa far risalire con sicurezza a que' tempi. Nelle vecchie case però se ne vedono molti, probabilmente di epoca piú recente, che hanno una disposizione analoga a quella di due condotti del Trecento esistenti a Gubbio[2] e a Ravenna.[3] Questi condotti, detti tra noi, come a Pisa, *fumaiuoli*,[4] corrono pel tratto inferiore interamente nello spessore del muro; poi, da un certo punto in su, sporgono fuori dalla parete per circa metà della loro grandezza, e ciò per non indebolire

[1] Salvo errore, a Firenze la parola *caminata* ricorre per l'ultima volta nello *Statuto del Capitano del Popolo* del 1355 (L. III, R. VIIII), dove si dice che questo magistrato dava udienza nella camera o loggia o *caminata* del suo palazzo. Pare che il termine sia rimasto piú a lungo nell'uso dell'Italia Settentrionale. Il Boccaccio infatti (*Decam.*, II, 2) ne nomina una in una casa di Castel Guglielmo, terra del Polesine; e il Musso (*Op. e loc. cit.*) lascia comprendere che al tempo suo a Piacenza la sala era da tutti chiamata in tal modo. Egli cosí si esprime: « Modus edendi pro maiori parte hominum Placentiae est quod ad primam tabulam comedit dominus domus cum uxore et filiis in caminata vel in camera ad unum ignem, et familia comedit post eos in alia parte ad alium ignem vel in coquina pro maiori parte ». Il Buti nel Commento al verso 97 del XXIV canto dell'Inferno dice: « I signori usano di chiamare le loro sale camminate, massimamente in Lombardia ». Finalmente in un documento pavese del 1467 si fa ancora cenno di una caminata esistente nell'episcopio di Pavia (MURATORI, *Op. cit.*, t. II, p. 418).

[2] In una vecchia casa di via Ducale.

[3] In via Paolo Costa. Anche a Pisa ve n'ha uno, di cui s'occupa a lungo il Lupi. Esso però, sebbene presenti in fondo una disposizione simile a quella dei condotti citati da noi, ha la parte sporgente dalla parete molto piú larga e piú corta.

[4] Vedi p. 99, nota 2.

la parete stessa con un foro troppo largo e prolungato.[1] Quanto al materiale impiegato nella loro costruzione, credo che le « tre centinaia di quadrucci pel chamino dirietro » di cui parla un ricordo di spese citato a p. 99 n. 2, servissero appunto ad erigere un fumaiuolo. Altri fumaiuoli eran fatti forse, come molti di quelli tuttora esistenti, di tegole e di doccioni.[2]

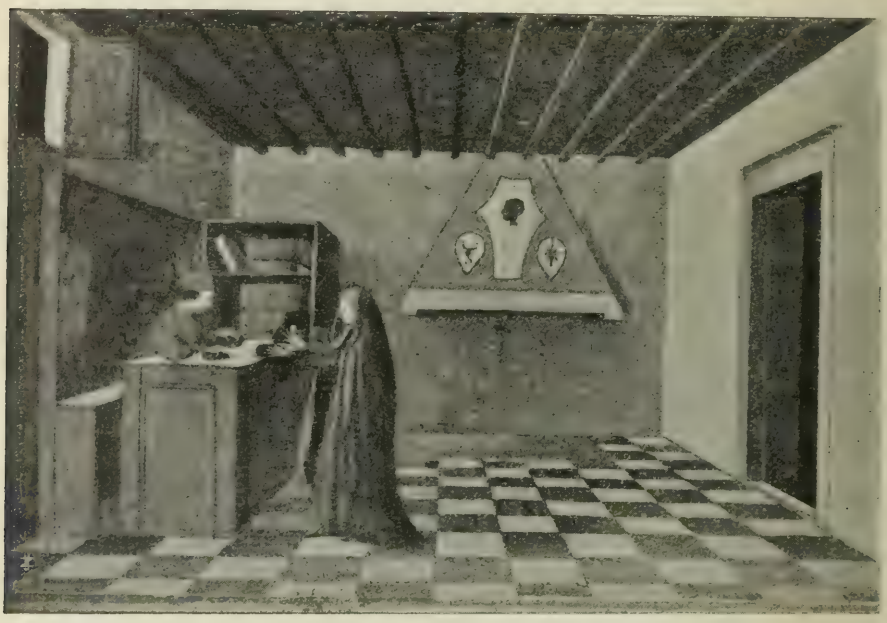


Fig. 82. — Camino con stemmi dipinti. Da un quadro di Paolo Uccello. *Fot. Alinari.*

Si avevano tre tipi di camino: l'uno con cappa a forte sporgenza o padiglione, l'altro senza cappa apparente, il terzo di forma intermedia tra questi due.

Nel camino del primo tipo il focolare non era disposto nello spessore della parete, ma a questa addossato. Quindi, ad evitare che il fumo vagasse per la stanza, si rendeva necessario coprirlo con una cappa che di tanto sporgesse dalla parete di quanto esso sporgeva sul pavimento. I camini a cappa

[1] Cfr. C. Lupi, *Op. e loc. cit.*, p. 70. A Firenze nelle vie Giacomini e Magalotti esistono due camini, al solito, d'epoca incerta, che sporgono sulla via non solo colla canna, ma anche con parte del focolare, come se ne vedono tanti a Venezia, così antichi come moderni.

[2] Così a Pisa. Cfr. ivi p. 68. Circa le torricelle terminali de' fumaiuoli, vedi p. 18.

erano i piú grandi di tutti, non essendo la loro capacità subordinata allo spessore e alla robustezza del muro adiacente, tantoché ai lati potevano dar ricetto a due panche, sulle quali nelle lunghe serate d'inverno si riunivano a veglia i familiari. Furono molto usati nelle sale fiorentine del sec. XIV, e preferiti poi in ogni tempo nelle cucine, soprattutto in grazia della loro ampiezza e dei comodi che ne derivavano. Un camino da cucina di tal genere, col focolare alquanto elevato dal suolo e con la cappa piramidale sostenuta da due robusti beccatelli incastrati nel muro, esiste tuttora nella cucina del palazzo Davizzi; un altro venne in luce durante le demolizioni del centro in una vecchia casa di via degli Anselmi (fig. 79), e due affatto simili si vedono riprodotti nell'affresco di Giovanni da Milano, rappresentante Cristo in casa di Marta e Maddalena (sagrestia di S. Croce, fig. 80), e in una pittura della chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi, dove è figurato il Cenacolo e l'annessa cucina (fig. 302).

Né molto diversi erano i camini a padiglione sparsi per le sale, ma di forme piú eleganti e spesso decorati di sculture e pitture. Quelli che possono attribuirsi al sec. XIV sono ormai molto rari: nella villa del Salviatino fino a pochi anni fa ne esisteva uno, nel quale i piedritti e i beccatelli erano di mano moderna, ma l'architrave, decorato di sette scudi stemmati, sembrava realmente appartenere al sec. XIV.[1] Il vero aspetto del camino a cappa in uso nelle sale fiorentine del Trecento, noi lo ricercheremo piuttosto in quello di pietra serena, cosí severo ed elegante ad un tempo, che adorna la sala detta del Duca d'Atene nel palazzo del Podestà. Sebbene costruito nel 1478 dallo scalpellino Lorenzo d'Andrea Guardiani, esso conserva infatti nelle linee e negli ornati le caratteristiche dello stile gotico: certo perché si volle metterlo in armonia colle forme e la decorazione dell'ambiente. Sulle sue spallette, foggiate a modo di colonnine, poggiano due beccatelli riccamente scolpiti, i quali, protendendosi in

[1] È descritto al n. 30 del *Catalogue des objets d'arts et d'ameublement* già esistenti nella villa del Salviatino presso Firenze (Florence, 1891), ed è rappresentato nella tavola, annessa al catalogo, che riproduce la sala d'arme

fuori, reggono alla lor volta il grande padiglione piramidale: lo stemma gentilizio del Podestà Toscani (durante il cui reggimento fu fatto il camino) sormontato dall'elmo e dal cimiero, grandeggia nel mezzo del piano inclinato della cappa, sotto la quale gira un fregio con sette formelle scolpite (fig. 81).[1]

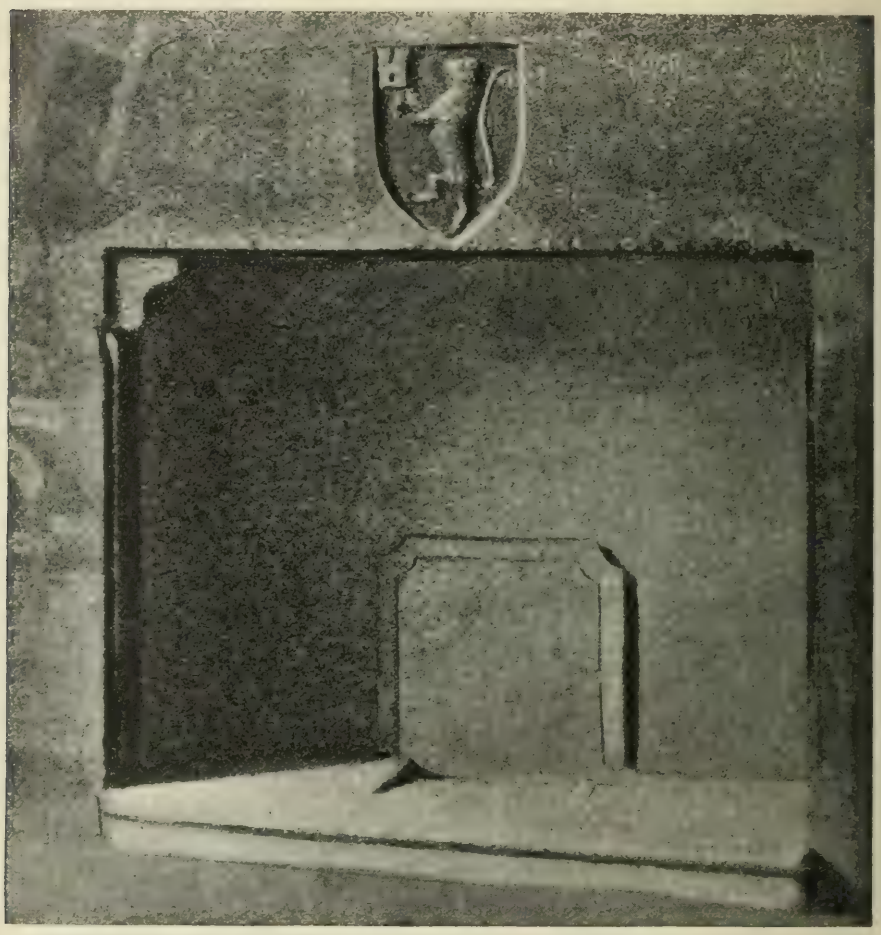


Fig. 83. — Caminetto di stile gotico a Castiglione Olona. (Da *Il Borgo di Castiglione Olona* di D. Sant'Ambrogio).

Nel sec. XV i camini a cappa non furono certo esclusi dalle stanze di abitazione,[2] ma ad essi altri se ne preferirono

[1] Nel palazzo Davizzi si sono scoperte le tracce di due camini a cappa, non già addossati a una sola parete, come pare fosse il caso piú comune, ma disposti negli angoli di due stanze.

[2] Uno decorato di tre stemmi dipinti, è riprodotto in una predella di Paolo Uccello rappresentante il miracolo della profanazione dell'ostia, oggi nella Pinacoteca d'Urbino (fig. 82).

col focolare interamente allogato nello spessore della parete, e quindi mancanti di padiglione. Poiché un vano spazioso avrebbe troppo indebolito il muro, questi camini eran forniti di un focolare piuttosto angusto e con bocca relativamente piccola, onde si dicevano *caminetti*.[1] In essi l'architrave poggiava a filo sugli stipiti, le mensole di sostegno mancavano o non avevano che un ufficio decorativo, e la bocca s'apriva a rettangolo.

I camini senza cappa erano conosciuti nel Trecento? A dir il vero io non so che se n'abbiano esempi di questo tempo, né a Firenze né altrove;[2] ma poiché ne esiste uno del Quattrocento che presenta i caratteri dell'arte gotica fiorentina, cosí sono inclinato a ritenere che ve ne fossero tra noi anche nel periodo in cui quest'arte era nel suo massimo fiore. Il caminetto cui alludo si trova a Castiglione Olona nel Milanese, e precisamente in quella stanza del palazzo del cardinal Branda Castiglioni che appare decorata di pitture della prima metà del sec. XV. È piccolo, lavorato molto semplicemente e non isporge affatto dalla parete. L'insieme, coll'architrave a filo sulle spallette e i beccatelli raffrontati, rammenta la parte superiore di una di quelle porte architravate che si costruivano a Firenze nel periodo gotico (figg. 22, 23), e discorda alquanto dalle forme architettoniche allora in uso in Lombardia (fig. 83).[3] Perciò io sospetto fortemente che si tratti di un'opera eseguita su disegno di qualcuno degli artefici fiorentini ch'ebbero a lavorare a Castiglione per conto del cardinale. Comunque, lo stile di questo caminetto ci richiama pur sempre l'arte del sec. XIV, e ci induce nella

[1] Sebbene io creda il termine piú antico, debbo però avvertire che l'ho trovato per la prima volta nella versione dell'*Architettura* dell'Alberti, fatta da C. Bartoli (Firenze, 1550, L. V, c. XVII).

[2] Il camino menzionato dalla Cronaca di Neri degli Strinati (vedi a p. 93) arrivava fino a mezzo il muro divisorio tra due case; ma questo non basta a provare che si tratta di un caminetto, perché quell'indicazione può tanto riferirsi al focolare quanto al canale pel fumo.

[3] Le porte e le finestre con architrave retto da mensole raffrontate non sono rare nelle costruzioni lombarde di stile gotico; ma si differenziano dalle simili di Toscana per essere costantemente sormontate da un arco di scarico apparente, che nelle toscane assai spesso manca.

credenza che fin d'allora se ne usassero in Italia di consimili.[1]

Quando nel Quattrocento si seguí un nuovo ideale architettonico, i caminetti architravati comparvero nelle sale fiorentine con maggior frequenza che non i camini a padiglione. Parve forse al Brunelleschi e ai suoi discepoli che la cappa rompesse con la sua sporgenza l'armonia di linee propria di quello stile

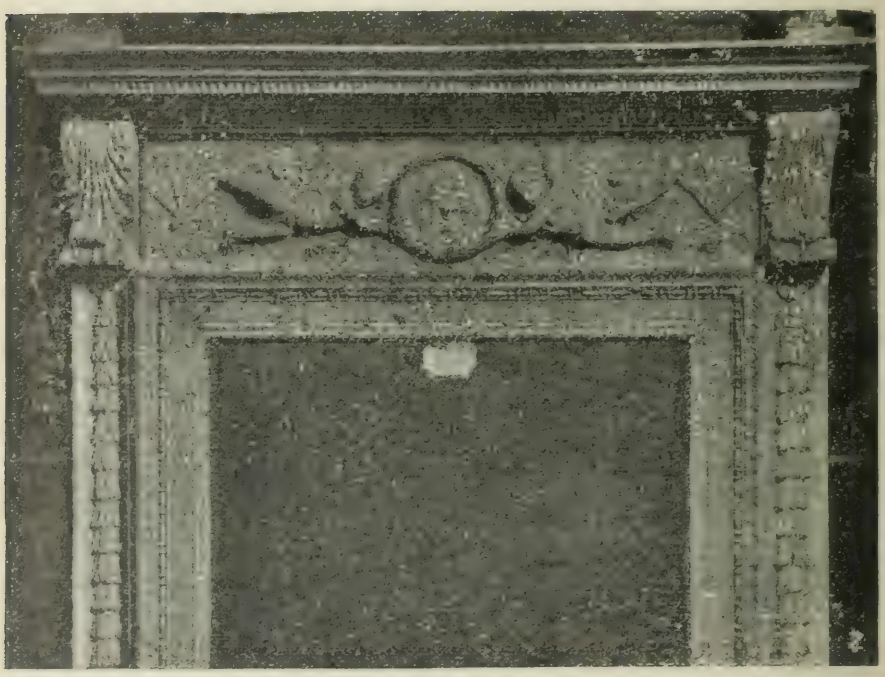


Fig. 84. — Caminetto della scuola di Donatello (Museo di Faenza). *Fot. Alinari.*

classico ch'essi cercavano di rimettere in onore; e poiché negli antichi edifizi romani non trovavano nessun esempio che agli occhi loro ne giustificasse l'esistenza, cosí non dubitarono di preferire il tipo di camino che ne era privo. Questo spiega perché i camini da sala a cappa fortemente aggettata diventino rari a Firenze già nel Quattrocento, mentre in altre città, dove il nuovo stile era studiato con minor rigore analitico e inteso soprattutto come un'abbondante miniera di geniali e peregrine

[1] Avevo già scritto tutto questo, quand'ebbi la soddisfazione di veder confermata la mia ipotesi dalla scoperta fatta nel palazzo Davizzi di un caminetto del Trecento perfettamente uguale a quello di Castiglione Olona.

decorazioni, la cappa a grande sporgenza continua ad esistere per tutto il Quattrocento ed anche piú in là.[1]

I caminetti quattrocenteschi d'origine fiorentina sono tuttora abbastanza numerosi. I piú semplici, come quello della sala della Badia fiesolana,[2] somigliano alla parte superiore di una porta architravata di stile classico, e portano scolpita nel mezzo dell'architrave l'arme gentilizia del proprietario, circoscritta da una corona d'alloro. Simili di forma, ma piú grandi e piú ornati, sono: quello di pietra forte della villa Salviati,[3] quello attribuito alla scuola di Donato nel Museo di Faenza (fig. 84), e i due di pietra serena del South-Kensington Museum, uno dei quali, creduto di Desiderio da Settignano, ha l'architrave e le mensolette decorati di mirabili putti e medaglioni in altorilievo (fig. 85).

Verso la fine del sec. XV e al principio del XVI i camini senza cappa o, per dire piú esattamente, le cornici di pietra che li circondano, tendono ad assumere proporzioni grandiose, spesso perfino colossali, tantoché ve ne sono alcuni che non la cedono per imponenza e per mole ai piú grandi camini a padiglione. Le forme delle singole parti diventano ora piú varie, gli ornamenti piú ricchi e capricciosi, e l'insieme assume l'importanza di un vero monumento. Il piú antico e maggior saggio del genere ce l'offre il camino che Giuliano da San Gallo eseguí per la gran sala del palazzo Gondi. Due robustissimi stipiti in forma di balaustri reggono il pesante architrave, nel cui fregio è scolpito un trionfo di deità marine; sopra la cornice, in corrispondenza degli stipiti, s'innalzano le statue d'Ercole e Sansone (fig. 86). Men grande ma piú elegante nell'insieme, se pur nei particolari non cosí finemente lavorato, è il camino che Benedetto da Rovezzano scolpí per casa Borgherini al principio del Cinquecento, ora al Museo Nazionale (fig. 87). È ca-

[1] A cappa, p. es., sono gli stupendi camini dell'appartamento dei dogi nel palazzo Ducale di Venezia.

[2] Si vede in GEYMULLER UND STEGMAN, *Op. cit.*, nella tavola che riproduce diversi particolari della Badia.

[3] È nell'*Op. cit.* del Geymuller e Stegman, nella tavola che riproduce diversi particolari della villa Salviati.

ratteristica soprattutto in esso la parte superiore della decorazione, consistente in uno stemma fiancheggiato da geni alati e da sfingi. Con un finimento del medesimo genere, se non di pari valore artistico, appar decorato anche il camino,

Fig. 85. — Caminetto attribuito a Desiderio da Settignano. (Museo di South-Kensington).

a un di presso contemporaneo, nella gran sala del palazzo Strozzi.[1]

Un accessorio proprio degli antichi camini senza cappa, del quale oggi si è perduta ogni notizia, erano gli sportelli di

[1] Lo stesso si deve dire di quello riprodotto nella Natività della Vergine di Andrea del Sarto (fig. 232).

legname con cui, a fuoco spento, si chiudeva il vano del focolare: rozzi non di rado e disadorni, ma nelle stanze meglio arredate assai belli, in legno di noce fregiato di tarsie.[1]

Ma se durante la Rinascenza architetti e committenti si accordavano nel preferire il camino senza padiglione, erano poi spesso obbligati a venire a un compromesso tra il tipo preferito e quello a cappa sporgente. Quando infatti il focolare non entrava tutto nello spessore di un muro troppo sottile o che non si voleva indebolire soverchiamente, bisognava pure collocarlo in parte fuori del muro stesso, e si rendeva quindi indispensabile coprirlo di una cappa. Anche in tali casi però l'ampiezza del focolare e della sua bocca era la medesima che nei camini senza padiglione, essendo determinata dalle dimensioni solitamente moderate del vano praticato nella parete, e l'architrave e la cappa, sostenuti da due brevi beccadelli, sporgevano in fuori solo di quanto era strettamente necessario. Insomma questo tipo intermedio ci si presenta come una concessione fatta alla necessità pratica delle cose, come il risultato di un ripiego, e non costituisce quindi una forma di camino veramente caratteristica (fig. 88). Camini di questa specie, con cappa piú o meno sporgente a seconda della profondità della nicchia incavata nel muro, si vedono ancora in molti luoghi d'Italia, per esempio nei palazzi ducali di Gubbio e d'Urbino.[2] Presso Firenze, in una casa colonica posta sulla via di Ripoli e dipendente dalla tenuta di Rusciano, ne esiste uno che venne evidentemente trasportato là dalla villa famosa costruita per Luca Pitti da Filippo Brunelleschi, e che nella

[1] Inv. 46 (1390): « 4 pezzi d'asse al camino con 4 spranghe ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del Camerlingo* (1427): « per una piana di chastagno pel chamino — s. xiii ».

— Inv. 174 (1499): « 2 sportellacci al cammino » (in una sala).

— Inv. 177 (1499): « ii sportelli d'albero al chammino » (in una camera terrena).

— Ivi: « ii sportelli al cammino di noce intarsiato » in modo simile ai mobili (nella camera di Andrea Minerbetti arredata nel 1493).

Di questi sportelli fa parola anche lo Scamozzi, *Op. cit.*, parte II, p. 317.

[2] Nel sec. xvi eran detti *a mezzo padiglione* o *con la nappa a mezza francese* (V. Scamozzi, *Op. cit.*, parte II, p. 317). I piú piccoli venivano chiamati *caminetti*, come gli architravati, sebbene meno propriamente.

nobile semplicità delle linee ricorda lo stile grandioso del maestro.[1] Parecchi camini della stessa specie, ma piú piccoli e allo stato di frammenti, furono trovati nei palazzi demoliti del Centro e si conservano nel museo di S. Marco; altri sono ancora in uso nelle case private, o hanno emigrato all'estero, o si trovano in commercio.

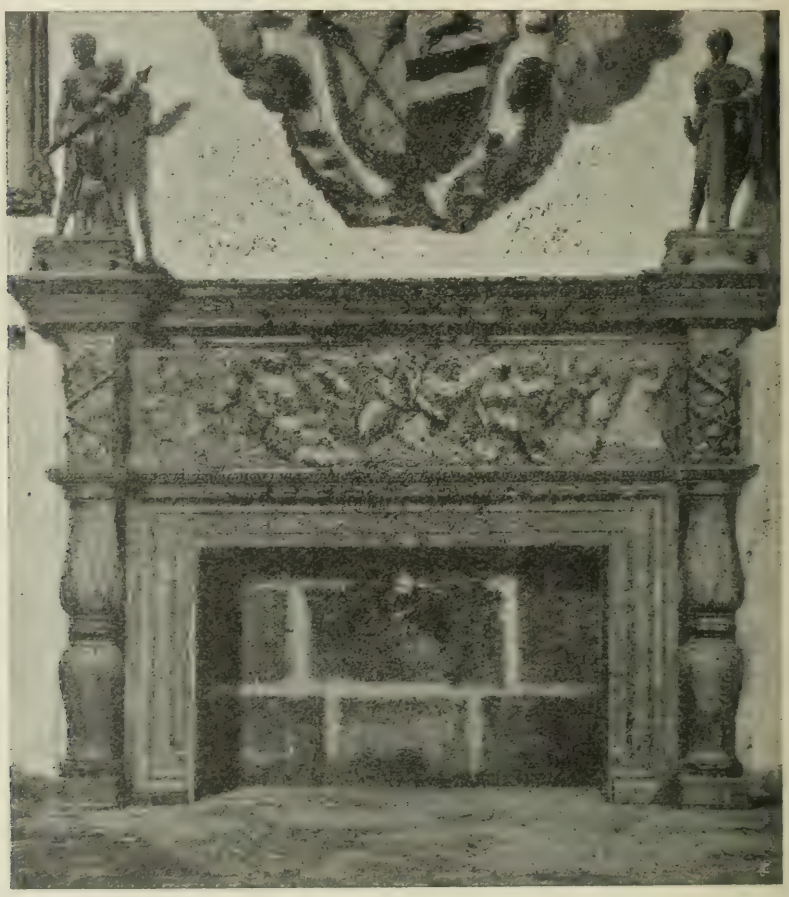


Fig. 86. — Camino di G. da Sangallo nel palazzo Gondi. *Fot. Alinari.*

Veniamo da ultimo agli arnesi per il fuoco. Riservandomi di parlare altrove di quelli usati nelle cucine, qui mi occuperò solo degli arnesi che stavano nei camini da sala. A regger

[1] Nella sua collocazione attuale manca della nicchia ed è semplicemente addossato al muro; ma che in origine la nicchia ci fosse, lo indica il fatto che oggi la pietra del focolare, non potendo entrar tutta nello spazio coperto dalla cappa, sporge in fuori piú che non sporga la cappa stessa. Un cenno di questo camino in C. v. Fabriczy, *Op. cit.*, p. 312.

le legna, attizzare il fuoco, rimuovere le ceneri, si adoperavano *alari, palette, forchette, molle, rastrelli da brace* non molto diversi, quanto alla forma, dagli oggetti analoghi in uso oggidí, ma resi bene spesso pregevoli da una geniale lavorazione artistica. Nella seconda metà del Quattrocento e al principio del secolo successivo tra i fabbri fiorentini si distingueva per questo genere di lavori il famoso Caparra, il quale fece due alari pel camino del palazzo di Parte Guelfa con tal magistero che il Vasari ebbe a giudicarli opera mirabile.[1] Disgraziatamente è molto difficile oggi trovare oggetti siffatti che possano dirsi con sicurezza lavori fiorentini di questo tempo. Presso l'antiquario Bardini ho veduto quattro alari in ferro battuto, ognun dei quali recava sul davanti due fusti elegantemente attorti e finienti in volute a spirale. Sembra che queste volute fossero caratteristiche degli alari d'allora, perché m'è occorso di vederne anche in documenti grafici contemporanei, cosí italiani come fiamminghi. Per limitarmi ai fiorentini, citerò una miniatura del Trecento riprodotta dal Rohault de Fleury,[2] e la predella di una tavola di B. Gozzoli, oggi al Museo Laterano, rappresentante la Vergine che consegna la cintola a S. Tommaso.[3]

Dagli inventari v'è poco da ricavare su questo argomento: essi accennano bensí qualche volta ad arnesi da fuoco variamente ornati, ma, com'è naturale, le loro indicazioni sono troppo vaghe e sommarie perché arrivino a soddisfarci. Ad ogni modo è per loro mezzo che sappiamo di alari e d'altri arnesi foggiati a collo di gru,[4] fregiati di palle,[5] di campanelle,[6] di

[1] Nella *Vita di Simone detto il Cronaca.*

[2] *Op. cit.*, v. I, p. 384.

[3] Gli alari terminati a volute che si vedono dentro al camino riprodotto alla fig. 81 non possono servire di documento perché falsi.

— Alari dello stesso genere erano in uso anche a Siena; e tali appaiono infatti quelli di un caminetto nell'affresco di Domenico di Bartolo che figura il Matrimonio (Ospedale della Scala. Pellegrinaio).

[4] Inv. 125 (1418): « i paio d'alari di ferro a collo di gru di libre xii ».

[5] Inv. 169 (1485): « ii paia d'alari; i grande con la palla per sala ».

— Inv. 170 (1492): « uno paio d'alari grandi chon dua palle ».

[6] Inv. 162 (1459): « un paio d'alari chon chanpanelle di libre xxxx o circha ».

stemmi,[1] di dorature,[2] o elegantemente lavorati alla milanese[3] e all'inglese.[4]

I *mantici* o soffietti da attizzar il fuoco s'usavano certamente nell'antica Firenze; ma considerando che i nostri inventari li menzionano pochissime volte, riterremo che avanti al

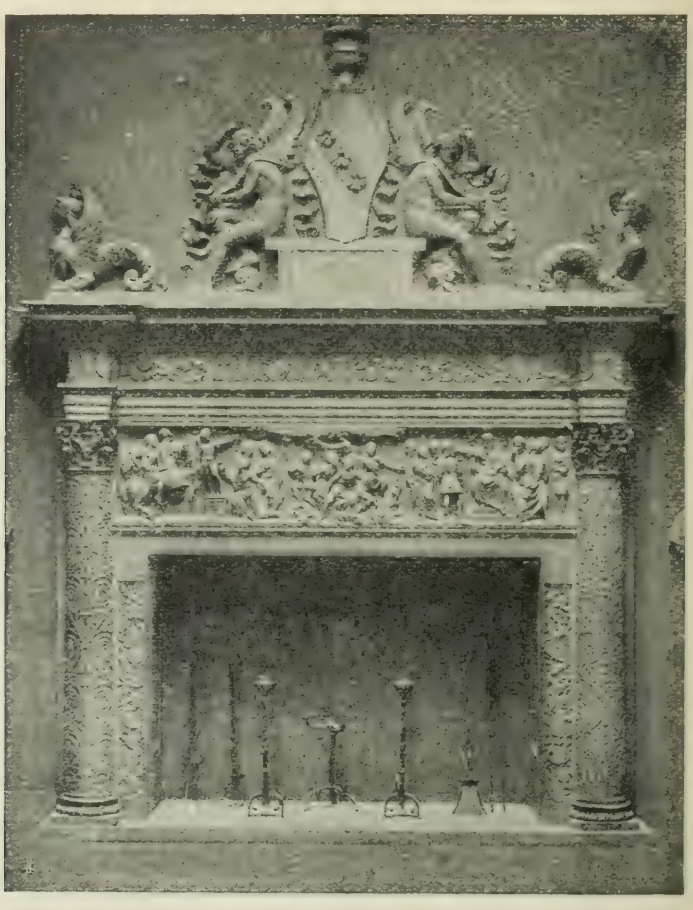


Fig. 87. — Camino di B. da Rovezzano, già nel palazzo Borgherini (Museo del Bargello). *Fot. Alinari.*

[1] Inv. 170 (1492): « uno paio d'alari et paletta et forchetta, tutto coll'arme di chasa — f. 1 ».

[2] Inv. 171 (1493): « i paio d'alari con molle, forchetta e paletti e forchettina dorate da capo ».

[3] Inv. 170 (1492): « dua paia di molle, tre palette, 3 forchette lavorate alla milanese — f. 3 ».

— Ivi: « uno fornimento da focholare bello alla milanese, coè paletta, molle, forchetta et rastrello da bracie — f. 2 ». Com'è noto, Milano era particolarmente famosa pei lavori di metallo.

[4] Inv. 105 (1417): « unum par alarium inghilesi ».

Cinquecento fossero molto rari nelle case private.[1] La loro forma non differiva dall'odierna (fig. 89).

Porte e Usci. — La porta era propriamente l'ingresso principale che dalla via metteva nell'interno della casa; gli usci, gli ingressi secondari e le aperture di comunicazione fra le varie parti di questa.[2] Qui non ci occuperemo della cornice di pietra della porta, avendo fatto ciò altrove, ma solo del suo serrame, il quale si componeva d'ordinario di due pesanti imposte dette anch'esse *porte*, rettangolari o arcuate nella parte superiore secondo la forma del vano da chiudere. Le imposte giravano, per mezzo di *bandelle* confitte nel legno, su *arpioni* infissi negli stipiti; ed erano fatte di una parte interna di legname su cui, mediante *aguti* dalle capocchie coniche o emisferiche, s'inchiodavano assi sottili di castagno, d'abete o d'olmo, dette *piallacci*: e ciò dicevasi *impiallacciare.*[3] La superficie delle imposte appariva uniformemente piana, oppure a sporgenze e a rientramenti prodotti da specchi cinti di cornici. Nel primo caso gli aguti la costellavano tutta quanta a intervalli regolari, nel secondo invece non ricorrevano per lo piú che lungo le cornici, lasciando sgombri gli specchi. Negli antichi dipinti e monumenti grafici si nota or l'una or l'altra disposizione (figg. 3, 4, 5, 30, 90); e dell'una e

[1] Inv. 47 (1390): « 1 mantachuzo da fuocho » in una camera.

— Inv. 83 (1411): « uno mantachuzo da fuocho » in una cucina.

[2] In pratica però non si faceva sempre distinzione fra i due termini, e si usavano spesso uno per l'altro, come risulta dai documenti citati nelle note seguenti.

[3] *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (1416): « spesa fatta nella porta dell'ospedale, e in prima

— per tre pezzi d'assi d'albero da Neri linaiuolo, lire 2 e soldi otto, a soldi sei il braccio, furono otto braccia;

— e per otto braccia di castangno da 'mpiallacciare, per soldi sei il braccio, da Piero bottaio fuori della porta a san Gallo, che non se ne trovò in Firenze secche; montarono lire due, soldi otto;

— per quattro bandelle per lo detto uscio, libre sei, oncie otto, lire una, d'Antonio dal canto de' Medici;

— per libre dieci d'aúti dal detto Antonio per impiallacciare la porta, per soldi quattro la libra, lire due;

— per uno serrame a saliscendi chon due chiavi da Zanobi chiavaiuolo, e per due rosette e due campanelle al detto uscio, lire due, soldi otto ».

dell'altra esistono esempi tuttora nelle porte dei palazzi del Podestà (fig. 91), dei Signori, dell'antica Zecca, Spinelli, Medici, Gondi, Guadagni (fig. 92). Le piú belle porte a cornici e a specchi avevano il centro di questi ornato di rosoni intagliati. Dal mezzo di ogni imposta pendeva una campanella o anello di ferro, che serviva ad accostarla e ad allontanarla secondo il bisogno, e faceva anche l'ufficio di battitoio.[1] Serravasi la porta con *saliscendi* e *chiave*,[2] piú spesso con chiave e *chiavistello*;[3] e aprivasi in essa, allora come oggidí, lo *sportello*, mobile su bandelle ed arpioni oppure su *maschi* (cerniere).[4]

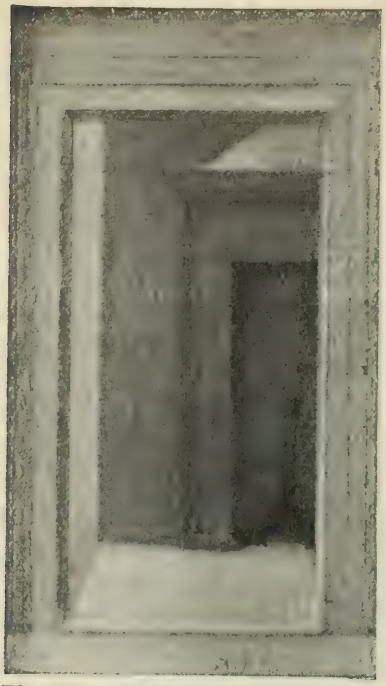


Fig. 88. — Camino *a mezza cappa*. Da un dipinto di Mariotto Albertinelli. *Fot. Alinari.*

L'uscio di strada, piú piccolo della porta, andava spesso munito di un'imposta sola anziché di due. Del resto poteva avere esso pure lo sportello, ed era costruito e si serrava allo stesso modo.

[1] V. la nota prec. Le campanelle alle imposte sono tuttora d'uso comune.

[2] Vedi p. 113, n. 3.

[3] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (19 novembre 1394): « per due chiavistelli per le dete porti (dell' androne dell' ospedale), pesarono libre dodici, once otto, per soldi tre e denari quattro la libra, sottosopra montano in tutto — ll. ii s. ii; item detto di dal sere toppaiuolo per due toppe cholle chiavi per le sopradette porti, costarono lire tre ». Vedi anche la n. 4.

[4] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (1402): « imprima in due assi di mezzo di castangnio e una d'olmo per uno sportello nuovo della porta che va a san Marco da Nanni d'Antonio chiamato Tasso, lire quatro e soldi dieci; per libre quatro d'aguti, soldi sedici; per due maschi pello detto sportello, soldi dodici; per rechatura delle dette cose, soldi tre; per due chiavistegli pella porta di via san Gallo, soldi diciasette . . . ».

[5] Riunisco qui alcuni documenti riguardanti l'uscio di strada e la sua costruzione.

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (29 novembre 1398): « per due arpioni colle pietre pell' uscio della casa di Tura di Manno — soldi sei ».

Quanto agli usci posti nell'interno della casa, è necessario anzitutto considerarne la cornice di pietra. Sopra la *soglia* o *sogliare* si elevano gli stipiti, i quali nel Trecento sostengono l'arco (tondo o scemo), oppure il *cardinale* (architrave) colle caratteristiche mensolette raffrontate:[1] quasi sempre l'arco tondo appare sotteso dall'architrave, detto in tali casi anche *sopruscio*.[2] Nel Rinascimento si abbandona l'arco, e si adotta costantemente l'architrave con fregio e cornice di tipo classico, sormontato talvolta da una cimasa triangolare o curvilinea.[3]

Le imposte di questi usci interni hanno in piccolo la stessa struttura che quelle della porta maggiore: anch'esse dunque sono impiallacciate, e guernite spesso di fitte falangi di bullette su tutta la superficie o lungo le cornici intorno agli specchi, i quali si fregiano talvolta di rosoncini e di formelle tar-

— Ivi (11 dicembre 1398): « per due chiavistelli per l'uscio della casa del luogho da Monticelli et per aguti et uno pezzo d'assi pello detto uscio, soldi venticinque ».

— Ivi (1399): « per uno bulcinello e uno anello da chiavistelo per la chasa dove istà Rondone, soldi quatro ».

— Ivi (1399): « per quatro pezzi d'asse di chastagno per fare l'uscio di Nanni e per impieleciarlo, lire una e soldi otto. Item per bandelle e agutti e uno chiavistello e uno salisendi, lire una e soldi cinque ».

— Ivi (1374): « a dí xxi d'aprile spesi nello sportello de l'uscio della Sancia, ciò fu in una bandella e in auti, chostarono in tutto — s. ii ».

— Ivi (17 novembre 1397): « per uno pezzo d'asse d'albero per fare ispranghe a uno uscio — s. iii ». Chiamavansi *spranghe* le cornici disposte orizzontalmente tra uno specchio e l'altro, dette anche *pettorali*. Cfr. cap. III, *Spalliere di legname*, e Lupi, *Op. cit.* in *Arch. Stor. Ital.*, s. V., t. XXIX, p. 194. Quando si voleva rinforzar l'uscio in modo speciale, si facevano le spranghe di ferro. Inv. 105 (1417): « tres spranghas ferri pro quadam ianua pondere libr. xxx ».

[1] *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (25 giugno 1398): Per la costruzione di un uscio « diedi al maestro di prieta choncia, cioè uno chardinale e due bechatelli e sogliari e priete impiombate, lire sei e soldi cinchue ».

[2] Corrisponde al *soprasoglio* o *battiporta* pisano (Lupi, *Op. e loc. cit.*, t. XXVII, p. 299), e si faceva anche di legno. *Osped. di Gesú Pellegrino*, *Libri del camerlingo* (febbraio 1394): « per assi per l'uscio e finestre, e alchuno legno per sopruscio, lire tre ».

[3] Esempi di usci del Tre e piú del Quattrocento esistono in molti edifizi di Firenze, e sono frequenti anche nelle antiche pitture (figg. 106, 148, 176, 187, 200, 221, 230, 240).

siate e scolpite; anch'esse vanno adorne di piccole campanelle di metallo, e si chiudono con chiave, chiavistello, saliscendi.[1]

Finestre di legno. — Tutte le finestre erano munite di due robuste imposte di legno, dette esse pure *finestre* o *usci*,[2] che si aprivano verso l'interno girando su bandelle ed arpioni.[3] Queste in moltissime case, specie in quelle abitate dal popolo,

[1] Ecco alcuni documenti riguardanti l'uscio interno e la sua struttura.

— *Spogli di memorie famigliari* di G. B. Dei, *Famiglia Alberti* (1351): « per tre campanelle et copette all'uscio della camera et della ciella, s. 15 ».

— Un *libro di Ricordi* di Lippo di Fede del Sega (Arch. d. Stat. Fior.) registra sotto l'anno 1356 una spesa fatta per « iiii aneluzza del chiavistellino dell'orto ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1398): « detto dí (8 agosto) spesi in due bandelle et in una mezza libra d'aguti per riconciare l'uscio della camera di Nanni del Ticcio, soldi cinque... Item a dí xxviii detto mese (settembre) in una chiave et toppa pell'uscio della camera terrena della casa dove habita Nanni del Ticcio, soldi cinque ».

— Ivi (1399): « a dí xx di dicembre per fare uno uscio per la ciella di Piero ortolano: item per quatro pezi d'asse d'abete vecchio, soldi quindici. Item per quatro bandelle achoppiate, soldi cinque. Item per due libre d'aghutti, soldi cinque. Item per uno chiavistello per lo deto uscio, soldi cinque danari sei. Item per dare al maestro che fe l'uscio e achonciò le toppe e fecie una soglia a l'uscio, per uno dí e mezzo, soldi sedici ».

— Ivi (1359): « per assi e regholi e spranghe per fare l'uscio della sagrestia — ll. iiii . . . Item per i choppetta e champanella per l'uscio della sagrestia . . . Item per libre iii once x d'aghuti vernichati per l'uscio della sagrestia — s. xv d. iiii ».

— Ivi (1377): « a dí xvi di febraio spesi in una toppa chiave e saliscendo per la chamera — s. xii ». Il ferro a uncino su cui poggiava il saliscendi dicevasi *monachetto*: Ivi (1398): « dí primo d'ottobre per una libra d'aguti, per uno monachetto, bandelle et spranghe per riconciare uscia... ».

— Anche gli usci interni potevano avere una o due imposte. Oltre alle imposte tempestate in tutto o in parte di bullette, se n'avevano poi altre in cui queste mancavano e i piallacci erano incollati sulle tavole interne al modo moderno. Un esempio di imposta senza bullette ce l'offre l'uscio riprodotto nella tavoletta dell'Angelico che rappresenta una storia della vita dei S. Cosma e Damiano (Galleria dell'Accademia, fig. 226): quelle fornite di bullette dovevano essere però le piú usate (figg. 187, 228). Data la severità caratteristica degli interni fiorentini, credo che gli usci tarsiati e intagliati non fossero frequenti neppure nelle dimore piú signorili.

[2] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1394): « per libre dodici di bandelle e d'aghuti per uscia di finestre, per danari trenta la libra, soldi trenta a dí xiii di marzo ».

— Ivi (1393): « per sette libre e mezzo di chiavarde e arpioni per le finestre, — ll. 1 ». Vedi p. 117, n. 3, 4, 5.

[3] Vedi la nota precedente.

costituivano il solo serrame, mentre in altre si accompagnavano alle impannate e alle vetrate. Ancora oggi si vedono le imposte originarie a tutte le finestre del palazzo Strozzi[1] e a quattro fra quelle del primo piano del palazzo Bardi di Vernio in via de' Benci.[2]

Fig. 89. — Mantice del sec. XIV. Da un affresco di B. Daddi. (S. Croce). *Fot. Alinvri.*

Le imposte di legno erano costruite allo stesso modo delle porte: tavole interne, e al di fuori piallacci assicurati con aguti dalle capocchie sporgenti.[3] Gli aguti maggiori e colla testa conica dicevansi propriamente *chiavarde*; i minori e colla testa tondeggiante, *bullette.*[4] Anche la distribuzione degli aguti era la stessa che nelle porte: disseminati su tutta l'imposta, quando la superficie di questa era uniformemente piana; disposti solo nei contorni, quand'essa si suddivideva in specchi e cornici.

Scomponevasi l'imposta in parecchi pezzi, articolati e girevoli l'un sull'altro per mezzo di *maschietti* o cerniere.[5] Il

[1] Dall'esterno se ne scorgono benissimo due al secondo piano, verso piazza degli Strozzi (fig. 93).

[2] Numerosissime sono poi le antiche pitture che ne riproducono di somiglianti (figg. 4, 5, 9, 30, 47, 94).

[3] Inv. 143 (1424): « una mezza finestra vecchia impiallacciata ».

— Inv. 170 (1492): « una finestra di legname impiallacciata di nocie et imbullettata . . . ».

[4] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (giugno 1359): « per chiavarde, bolette e anella per le finestre . . . ».

— Ivi (1402): « detto di (8 aprile) per otto arpioni e per otto bandelle e dodici chiavarde per due finestre, lire una e soldi dodici ».

[5] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1397): « in due maschietti per la finestra, soldi quattro, denari sei ».

— Ivi (1401): « per vi maschietti e per auti di xxxxviii (la libra) per le finestre ».

numero delle articolazioni non era determinato: alcune imposte ne contavano due (fig. 75), altre tre,[1] altre quattro e piú; tuttavia dai documenti grafici risulta che in quelle accoppiate le articolazioni erano in numero uguale e simmetricamente disposte. Variando la posizione dei diversi pezzi, si riusciva ad allargare o a restringere, ad innalzare o ad abbassare, a spostare da questo o da quel lato l' apertura, secondo l' opportunità ed il bisogno; e si ovviava cosí in parte agli inconvenienti di un sistema di chiusura che altrimenti avrebbe tolto agli interni ogni luce. A volte, ma forse di rado a Firenze e solo quando l'imposta dividevasi in due pezzi, a metà del vano da chiudere o poco sopra, correva orizzontalmente una traversa detta *cardinale*, su cui quei pezzi venivano a battere e a fermarsi.[2] Le finestre, come le porte e gli usci, serbavano di consueto il colore del legno ;[3] né mai invalse a Firenze il costume di fregiarle con intagli e tarsie, neppure nelle case piú ricche, come il palazzo Strozzi. Si serravano con anelli, piccoli chiavistelli, saliscendi.[4]

Fig. 90. — Porta da via. Da uno stemma dell'Arte della Seta di A. della Robbia. *Fot. Alinari.*

[1] Ne hanno tre le imposte, ancora in uso, del palazzo Strozzi.

[2] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1402): « per una piana pichola per cardinale d'una finestra ». Un cardinale da finestra si vede alla fig. 94.

[3] Questo risulta dai dipinti. Il Lastri (*Osservatore fiorentino*, Firenze, 1821, v. III, p. 161) dice che al suo tempo si vedevano sulle muraglia di certe ville piú antiche alcune finestre finte con le imposte di color rosso. Ma è probabile che ciò fosse dovuto alla degradazione delle pitture sotto l'azione delle intemperie. Le vecchie imposte del palazzo Bardi di Vernio oggi sono colorite in celeste chiaro; questa tinta però dev'essere relativamente recente.

[4] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1397): tra le spese per la fattura di una finestra, « in tre anella da chiavistella, soldi due, danari sei ».

Finestre impannate. — Erano pezze di pannolino imbevute di trementina e fissate con bullette a telai di legno.[1] Ogni impannata componevasi di due imposte, ciascuna delle quali recava in basso uno sportello, girevole su un regolo del telaio come su un perno. Tali sportelli s'aprivano sempre verso l'esterno; alcuni, di fianco, come i battenti di una porta;[2] i piú, obliquamente dal basso in alto (figg. 5, 9, 94, 95), restando sospesi all'altezza voluta in due modi: o con una funicella fissata al regolo inferiore dello sportello, fatta passare per un foro praticato in alto nel regolo verticale mediano dell'imposta e assicurata internamente a qualche gancio,[3] o mediante un puntellino di ferro che movendo dal davanzale li sosteneva da sotto in su.[4]

Per solito si lasciava alle impannate la tinta naturale, il

— Ivi (20 luglio 1370): « uno anello da serrar finestra ». Vedi anche a p. 117, n. 4.

— *Spogli di memorie famigliari* di G. B. Dei, *Famiglia Alberti* (1351): « per uno saliscendo alla finestruza di camera — s. 10 ».

— *Osped. di Gesú Pellegrino, Libro del camerlingo* (1364): « per uno saliscendolo per la finestra del dormentoro — s. iii d. vi ».

— Ivi (1415): « per uno saliscendo, uno monachetto e frenello per la detta finestra di cucina — s. sei ». Poiché si diceva *frenello* il cerchio gemmato o ghirlanda che nel Trecento recavano in capo le gentildonne fiorentine, suppongo che nel caso presente esso fosse un cerchietto o piccolo anello, simile agli altri citati in questa nota.

[1] *Osped. di Gesú Pellegrino, Libri del camerlingo* (1384): « a di xvii di dicembre spesi in fare la finestra della chamera, in panno, in bollette, in trementina, nel legname; e ogni cosa computato montò in tutto — s. x ». Circa la struttura delle impannate vedi Rohault de Fleury, *Op. cit.*, v. II, p. 195; C. Merkel, *Il Castello di Quart*, in *Bull. d. Istit. Stor. Ital.*, n. 15, p. 42; L. Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel Medio Evo*, Pisa, 1895, p. 82 e seg.; C. Lupi, *Op. cit.* in *Arch. Stor. Ital.*, s. V., t. XXIX, p. 200 e seg.

[2] P. e., in un'impannata riprodotta nell'affresco di B. Gozzoli rappresentante l'ubriachezza di Noè nel Camposanto di Pisa.

[3] Prima che da me, questo sistema è stato notato dal Lupi in uno degli affreschi di Benozzo nel Camposanto di Pisa. Esso compare anche nel Trasporto delle ceneri di S. Zanobi di R. Ghirlandaio (Uffizi).

[4] Questo modo di tener sospesa l'impannata si vede distintamente nella miniatura del Virgilio Riccardiano che rappresenta l'apparizione dell'ombra di Creusa ad Enea (fig. 5), e in una tavola di Fiorenzo di Lorenzo nella Pinacoteca di Perugia (fig. 95). Anche oggi a Firenze si adoperano puntellini simili per tener sollevati gli sportelli delle persiane.

bianco; ma ve n'erano anche di dipinte: di una, per esempio, trovo detto che recava in colori un'Annunciazione.[1]

Il loro prezzo variava naturalmente secondo le dimensioni e la bontà del lavoro. Cosí mentre quella fatta per l'ospedale di Gesú Pellegrino nel 1384 non costò che dieci soldi, cioè mezza lira,[2] un'altra mezzana fu pagata nove, e una grande diciotto lire.[3]

Le impannate erano già conosciute in Italia al principio del Trecento,[4] e in Pisa se ne ha notizia fin dal 1317;[5] sicché, quantunque io non ne trovi cenno nelle carte fiorentine avanti il 1384,[6] propendo a credere che siano state introdotte nella nostra città molto prima di quest'anno.

Meno agevole riesce sapere se nei sec. XIV e XV esse fossero a Firenze d'uso comune o ancora lusso di pochi signori, perché tra i documenti scritti e i figurati sembra vi sia, per tale rispetto, contraddizione. Mentre infatti un buon

[1] Inv. 108 (1417): « una finestra impannata brachiorum quatuor vel circa picta cum inuntiata ».

Piú spesso la pittura è indicata nei documenti in modo generico, come nei casi seguenti:

— Inv. 132 (1418): « una finestra impannata piccola dipinta ».

— Inv. 140 (1419): « una finestra impannata dipinta ».

Mi sono imbattuto anche in « una finestra impannata lavorata » (Inv. 78: 1410), rispetto alla quale nasce il dubbio se si tratti di pittura, di ricamo o di altro genere di decorazione. Un esempio grafico di impannata dipinta, il solo ch'io conosca, è riprodotto alla fig. 95 da un quadro di scuola umbra. Essa si fregia di due piccole targhe stemmate, circoscritte da ghirlande d'alloro. Di impannate dipinte si ha ricordo anche a Pisa (Simoneschi, *Op. cit.*, p. 83); di colorite a stemmi, a Siena (S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, p. 538) e a Napoli (*Arch. stor. p. l. prov. napol.*, a. IX, p. 618).

[2] Vedi p. 119 n. 1.

[3] Inv. 156 (1439): « i finestra impanata nuova grande, costò ll. diciotto; i finestra impanata mezana, costò ll. 9 ».

— Quanto alle dimensioni abbiam visto che v'erano impannate grandi, mezzane e piccole (v. la nota 1). Di grandissime se ne trovavano nella villa medicea del Poggio a Caiano, dove l'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico registra « tre telai da finestre impannate di braccia x l'uno ».

[4] Nei libri di conti del papa Bonifazio VIII si trova notata una fornitura di tela di lino per chiudere le finestre del palazzo d'Anagni. Vedi Rohault de Fleury, *Op. cit.*, v. II, p. 195.

[5] L. Simoneschi, *Op. cit.*, p. 83; C. Lupi, *Op. e loc. cit.*, p. 200, n. 4.

[6] Il primo a me noto è quello riportato a p. 119, n. 1.

numero di antiche pitture ci mettono sott'occhio case largamente provviste di finestre impannate,[1] a queste negli inventari si accenna bensí, ma molto di rado.[2] Onde vien fatto di chiederci: perché gl'inventari di mobili tengono conto delle impannate, che, come le finestre di legno, gli usci e le porte, sembrerebbero parti integranti dello stabile? e, posto che ne tengono conto, perché ne recano cosí poche, mentre tante ne vediamo negli antichi dipinti? Per intendere ciò dobbiamo anzitutto rivolgere la nostra attenzione a un costume assai singolare, del quale un

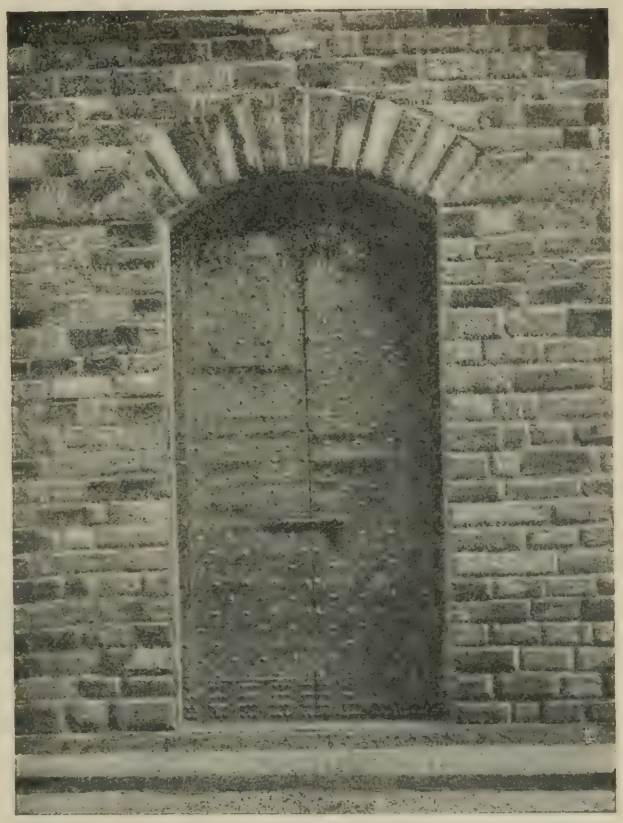


Fig. 91. — Porta nel palazzo del Podestà. *Fot. Giani.*

[1] Si osservino, per esempio, parecchi degli affreschi di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, a S. Gimignano (fig. 9), a Montefalco (fig. 94). Nell'affresco del Ghirlandaio rappresentante S. Francesco che risuscita un fanciullo in piazza di S. Trinita, le finestre del palazzo Spini appaiono quasi tutte fornite d'impannate (fig. 96). Tre se ne vedono anche in una pittura di forziere che rappresenta l'incontro di Salomone coìla regina di Saba, oggi presso il conte di Crawford, e una nella miniatura del Virgilio Riccardiano riprodotta alla fig. 5. Le impannate si fanno sempre piú numerose nei documenti grafici fiorentini del principio del sec. XVI: nel dipinto del supplizio di G. Savonarola appaiono in cinque finestre di palazzo Vecchio; molte poi ve ne sono nel quadro di Rodolfo Ghirlandaio che rappresenta il trasporto delle ceneri di S. Zanobi (Uffizi), e in una tavola di forziere, opera di Francesco Granacci, che riproduce l'antica via Larga (fig. 97).

[2] Tralasciando i minerbettiani di cui ci occupiamo piú sotto, dei tanti inventari registrati nel nostro elenco, solo trentacinque menzionano le im-

Bartolommeo di Francesco Salvetti ci ha lasciato la seguente notizia:[1] « Richordo ogi, questo dí d'aprile 1492, prestai a Giovanni di Bernardo Belinconi due finestre grande impanate, una buona e impanata di pochi mesi e l'altra usata parecchi anni: e dete finestre gli prestai perché la casa ch'io tolsi a pigione era pichola e cosí pichole finestre, e no le potendo adoprarle io a deta chasa, le profersi a Giovanni Belinconi, e lui le ebe da me in prestanza molto volentieri, e deto Giovanni lui l'acetò molto volentieri. Quando sarà da poterle adoperare io o mia famiglia, deto Giovanni mi disse che me le renderebe molto graziosamente, e cosí rimanemmo insieme a prestagione. N'ò fato questo richordo per buona usanza, benché io credo l'arebe rendute; ma deto richordo ho fato perché noi non sapiamo de la morte e de la vita ». I pigionali dunque erano tenuti a procurarsi essi stessi le impannate loro occorrenti; e poiché non sempre queste si adattavano alle finestre del quartiere, accadeva sovente che non le potessero adoperare o che fossero costretti a porle in opera alla meglio. Ciò spiega perché negli antichi dipinti le impannate non appaiono quasi mai disposte tra gli stipiti delle finestre, ma applicate al vano da chiudere per di fuori.

Distinguiamo ora gl'inventari di masserizie appartenenti a padroni di casa da quelli che registrano robe di pigionali. I primi non si occupano delle impannate in opera, ritenendole parte integrante dello stabile: recano invece le poche fuori d'uso e in soprannumero, che stavano ne' ripostigli, confuse con altre suppellettili.[2] I secondi notano soltanto quelle

pannate: dei quali metà ne recano due, quasi tutti gli altri una sola, pochissimi ne hanno un numero maggiore.

[1] Arch. d. Stat. Fior., *Libro di Richordi* di Bartolomeo di Francesco Salvetti borsaio, c. 28 r.

[2] Per esempio, in tutto il grande inventario del palazzo Medici (170: 1492) compare solo « uno telaio da finestre et è impanato », in un'anticamera posta a sommo della casa, a lato del terrazzo verso il cortile. Ora è mai possibile che nella dimora piú magnifica di Firenze non esistesse che una sola impannata, e questa in una stanza sotto ai tetti lontano dagli appartamenti padronali? No. Piuttosto è da credere che fosse una delle molte che guernivano le finestre del palazzo, posta fuori d'uso per una ragione qualunque. Altri inventari registrano impannate giacenti su palchetti, in

che, in opera o no, erano proprietà dei pigionali e andavano quindi elencate colla loro mobilia.[1] Siccome poi i pigionali, per le difficoltà sopraddette, tenevano presso di sé soltanto le impannate strettamente necessarie, rimettendosi per le altre alla discrezione dei padroni di casa, s'intende perché esse compaiano in piccol numero anche nei loro inventari. Dunque, per una ragione o per un'altra, gl'inventari non registrano che una piccola parte delle impannate esistenti in un'abitazione,[2] e si chiarisce in tal modo la contraddizione apparente tra i documenti scritti e i figurati. Concludendo, se a Firenze nel sec. XV l'uso delle impannate non poteva dirsi generale, era però già abbastanza comune, almeno nelle case dei benestanti.[3]

Quanto alla loro distribuzione, basti dire che, nelle case dove solo una parte delle finestre ne era provveduta, si collocavano, com'è naturale, nelle stanze piú importanti, o dove

magazzini, perfino in istalle. Alle volte esse sono in cattive condizioni o addirittura in istato frammentario, come nei casi seguenti:

— Inv. 64 (1400): « una finestra impannata trista ».

— Inv. 66 (1402): « due telalie da finestre impannate ». Qui si accenna al solo telaio, forse perché il panno mancava.

— Inv. 164 (1459): « due lati di finestra impannata ». Dall'espressione insolita sembra doversi intendere che le due imposte erano scompagnate.

[1] Cosí l'inventario de' beni di Antonio Corbinelli compilato nel 1465 (*Pupilli*, 82, c. 25 r.) reca un'impannata in quasi tutte le camere del quartiere.

[2] Fanno eccezione quelli che Andrea Minerbetti, padrone di casa e pigionale ad un tempo, introdusse in buon numero nel suo *Libro di Ricordanze*. Ne rileviamo che in una casa de' Macigni da lui presa a pigione nel 1499 esistevano tre impannate in una camera (Inv. 176); che nella sua villa a Montughi nello stesso anno ve n'erano due in due camere (Inv. 174); che, sempre nello stesso anno, nella sua casa di Firenze se ne trovavano due in opera nella camera dov'egli dormiva, due « telai grandi d'anpannate », certo inoperosi, in cucina, e piú altre, del pari fuori d'uso, in un ripostiglio sul terrazzo (Inv. 175 e 177). Nel 1502 le impannate in servizio nella casa di Firenze erano non piú due, ma quattro (c. 45 t. e seg.).

[3] È noto che nella seconda metà del Cinquecento il Montaigne ebbe ancora a trovare nella nostra città finestre munite di null'altro che di imposte di legno. (*Journal de voyage*, Rome, 1775, p. 192). Ora le parole dell'autore francese vanno intese nel senso che a quel tempo v'erano tuttavia a Firenze molte finestre senza impannate o vetrate, non già che ne fossero sprovviste tutte.

piú si sentiva il bisogno di luce, nelle sale, nelle camere, negli scrittoi.[1]

Finestre di vetro. — È provato che gli antichi se ne servivano cosí nelle costruzioni pubbliche come nelle private. Durante le invasioni barbariche l'arte di costruirle, a quanto sembra, si perdette quasi completamente, e non tornò a fiorire che dopo il Mille nel settentrione d'Europa, dove le cattedrali romaniche, e piú le gotiche, si fregiarono di stupendi finestroni storiati, celebranti in fulgidi colori la gloria di Dio e i trionfi della fede. E, date le condizioni di clima, è naturale che un tal genere di serrame, che chiude perfettamente il vano della finestra colla minor riduzione possibile di luce, fosse applicato anche agli edifizi civili nei paesi settentrionali prima che da noi.

Fig. 92. — Porta del palazzo Guadagni. *Fot. Giani.*

In Italia l'arte delle finestre di vetro non tornò in onore che nel sec. XIII, quando, per impulso venutoci dal nord, cominciarono a sorgervi le prime chiese di stile ogivale. Poi, com'era successo oltremonti, anche qui la finestra di vetro passò dalla chiesa alla casa privata; e già in un inventario bolognese del 1335 sono citate, fra altre masserizie domestiche, « duas fenestras de vitro et duas fenestras de fillo rami pro custodia dictarum fenestrarum ».[2] Di finestre a vetri nelle

[1] Inv. 164 (1459): « una finestra impannata alla finestra dinanzi » in una sala. A p. 119 n. 1 ho citato un'impannata per camera. Cennino Cennini, al principio del sec. XV, consiglia al musaicista di lavorare in uno studio illuminato da un'impannata (*Trattato della Pittura*, Firenze, 1859, cap. CLXXII).

[2] L. Frati, *La vita privata di Bologna dal sec. XIII al XVII*, Bologna, 1900, p. 232. Inventario dei beni di Iacopo Belvisi dottore di leggi.

dimore fiorentine trovo menzione solo in documenti di tempo assai posteriore; e precisamente in un inventario di mobili (52) appartenenti al convento del Carmine del 1391, dove si notano « due finestre di vetro con ventiquattro occhi bianchi di vetro per una » nell'infermeria; « una finestra piccola di vetro con sette occhi » nello studio; e in un altro locale che pare servisse anch'esso da studio, « uno finestruzzo di vetro biancho e rosso ». Per altri accenni a vetrate domestiche, dobbiamo scendere fino al 1425, nel quale anno l'inventario dei beni di Tommaso Fini (148) cita « 1 scatola cum vetri da finestra impanata ».[1]

Quale fosse l'aspetto di queste antiche vetrate, composte di piccoli occhi o tondi di vetro riuniti fra loro da piombi e fissati a telai di legno o di ferro, non è chi non sappia;[2] tanto piú che nel restauro di edifizi medievali o della prima Rinascenza non si manca quasi mai di introdurne di somiglianti. Come risulta dai passi riportati dall'inventario del Carmine, potevano esser fatte di tondi incolori o variamente colorati; le piccole dimensioni e la composizione grossolana de' tondi sembrano escludere invece che ce ne fossero di dipinte a figure e a storie.[3]

Per ciò che riguarda la diffusione delle finestre a vetri nelle case fiorentine durante il Quattrocento, dobbiamo ripetere un'osservazione già fatta a proposito dell'impannata; cioè che gli inventari, tranne quelli del convento del Carmine e gli altri compilati da Andrea Minerbetti di cui parleremo a momenti, ce le mostrano sempre confinate in ripostigli o altri vani da sgombero. Cosí, per tacere dei vetri da finestra raccolti in una scatola cui accenna l'inventario di Tommaso Fini, in quello di maestro Michele da Pescia dell'anno 1459 (164) è

[1] L'espressione contradditoria è senza dubbio dovuta a un *lapsus calami* di chi ha steso il documento.

[2] Vedi del resto le piú ampie notizie sull'argomento in Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, cap. CLXXI: *Come si lavorano in vetro le finestre*; e in G. Vasari, *Introduzione alle tre arti del disegno*: *Trattato della pittura*, cap. XVIII.

[3] Tutt'al piú si saranno ornati di qualche fregio e di stemmi, come talvolta si usò a Siena (v. S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi documenti* ecc., p. 396).

notata « una finestra di vetro », insieme a impannate e a frammenti d'impannate, in un'anticamera; e nella « camera dell'aceto », posta sotto i tetti del palazzo mediceo di via Larga e usata come magazzino, l'inventario (170) di Lorenzo il Magnifico del 1492 cita tra l'altro « piú vetri da finestre fra rotti e saldi ». Ora queste vetrate frammentarie o inoperose dovevano rappresentare i pezzi di rifiuto e di ricambio, e la loro presenza in una casa ci dice appunto che in essa ve n'erano altre poste in opera, e fors'anche in numero non piccolo. Cosí nel 1499 se nella dimora di Andrea Minerbetti, « piú finestre di vetro » giacevan neglette sul terrazzo insieme a varie impannate (Inv. 175), se ne vedevano poi in opera altre quattro, tre in altrettanti scrittoi e una in una camera (Inv. 177) [1]

È certo tuttavia che la finestra a vetri si usò assai meno dell'impannata. Infatti noi siam venuti or ora rintracciando tutti i passi dei nostri inventari che ne fanno menzione, e dobbiamo convenire che la messe è stata ben scarsa. Anche i documenti grafici che riproducono vetrate domestiche, sono in numero minore di quelli che ci mettono sott'occhio le impannate, tantoché io non ne ricordo che sei riferibili all'arte fiorentina, tutti del sec. XV.[2]

[1] Nel 1502 eran diventate cinque e s'adopravano tutte (*Libro di Ricordanze*, c. 45 t. e seg.). Andrea nomina inoltre due finestre a vetri esistenti nella sala della sua villa di Montughi (Inv. 174. 1499), e una nello scrittoio della casa Macinghi in via de' Servi, da lui presa in affitto (Inv. 176. 1499). Non faccia meraviglia che gl'inventari Minerbetti accennino a vetrate in opera, perché essi, come abbiam detto anche nella Prefazione, differiscono alquanto dagli altri e tengono conto di cose che quelli per lo piú trascurano.

[2] Sono: le nozze di Cana, dipinto di Alesso Baldovinetti, nella galleria dell'Accademia di Firenze (fig. 147); due affreschi del Gozzoli, nella chiesa di S. Francesco in Montefalco, rappresentanti episodi della vita del poverello d'Assisi; l'affresco dello stesso, nella chiesa di S. Agostino in S. Gimignano, con la figura del santo in estasi (279); la morte del Battista e il banchetto d'Erode, dossale d'altare dei Botticini, nella galleria della Collegiata d'Empoli (fig. 215), e una stampa che diamo alla fig. 262. La piú antica riproduzione italiana di vetrata domestica, per quanto io so, è nella tavola di Pietro Lorenzetti eseguita nell'anno 1342, che rappresenta la Natività della Vergine (Siena, Museo dell'Opera del Duomo).

Ma se in generale a Firenze le vetrate non erano frequenti, si ha in compenso notizia di qualche edifizio le cui finestre ne eran tutte fornite senza eccezione. Nel 1461 vennero pagate lire 594 soldi 11, e nel 1466 lire 1066 soldi 1 denari 4 a Niccolò frate gesuato[1] per la fattura di una quantità di finestre

Fig. 93. — Finestre con imposte di legno nel palazzo Strozzi. *Fot. Alinari.*

a vetri poste in opera nella Badia di Fiesole: e non solo nella chiesa e nelle stanze principali, ma perfino nei piú umili locali di servizio, come la barberia, la cella del sagrestano e la dispensa dell'olio e del cacio.[2] Però il caso della Badia di Fiesole era forse piú unico che raro. Non dobbiamo infatti dimenticare ch'essa venne costruita ed arredata con magnificenza

[1] Circa l'operosità di questi frati come maestri di vetro in Firenze, vedi G. B. Uccelli, *Il convento di S. Giusto alle mura e i Gesuati*, Firenze, 1865, cap. V.

[2] C. v. Fabriczy, *Op. cit.*, p. 595. Nelle somme citate era compreso anche il prezzo delle finestre di vetro collocate nella chiesa di Lagna (nel distretto di Prato) e in un'altra dedicata a s. Maria della Neve.

veramente singolare, e che chi fece le spese fu nientemeno che Cosimo de' Medici. Dunque, senza tenere in troppo gran conto il caso speciale della Badia, noi verremo alla conclusione che l'uso delle vetrate, conosciuto a Firenze fin dal sec. XIV, per tutto il Quattrocento si mantenne entro confini piuttosto ristretti: non tanto però quanto parrebbe dalla sola testimonianza degli inventari.

Or si domanda: perché mai questo sistema di serrame, pur cosí superiore agli altri, non incontrò subito maggior favore

Fig. 94. — Imposte di legno e impannata. Da un affresco di B. Gozzoli (Montefalco, S. Francesco). *Fot. Alinari.*

tra noi e non si diffuse per tempo? La ragione di tal fatto, secondo me, è da cercare nell'alto prezzo della materia prima, la quale, fragile e ingombrante com'era, si dovea far venire con grave dispendio da luoghi lontani, dalla Francia, dalla Fiandra, segnatamente da Venezia.[1] S'è visto come le vetrate della Badia fiesolana costassero in totale una somma considerevole. Di qualche altra finestra a vetri, costruita a Firenze sullo scorcio del sec. XV o sul principio del XVI, si conosce il prezzo, che è sempre molto elevato. Si sa, per esempio, che

[1] Cfr. VASARI, *Introduzione alle tre arti del disegno*: *Trattato della pittura*, cap. XVIII. Il Simoneschi (*Op. cit.*, p. 87) parla di casse di vetri colorati venute da Venezia a Pisa durante il sec. XV; e di vetro veneto eran fatte le finestre dei palazzi estensi di Ferrara (L. N. CITTADELLA, *Documenti ed illustrazioni riguardanti la storia artistica ferrarese*, Ferrara, 1868, p. 163), e alcune di quelle del Duomo d'Orvieto (G. MILANESI, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena, 1854, v. II, p. 215). Anche il Molinier (*Venise, ses arts décoratifs* ecc., Paris, 1889, p. 198) afferma che a Venezia verso la metà del Quattrocento si fabbricavano piastre rotonde di vetro per finestre.

il 17 novembre 1490 furono pagate 107 lire a Sandro di Giovanni maestro di vetri per una finestra di braccia 12 $^1/_3$, fatta nella sala del palazzo dei Signori, a ragione di lire 6 soldi 10 al braccio, e per braccia 17 di rete di filo di rame al prezzo di lire 8 al braccio.[1] E si sa ancora che il 5 marzo 1513 i frati gesuati fornirono per lo stesso palazzo « braccia xxxv di finestra di vetro bianco per 3 finestre grandi de l'audientia a lire x il braccio — ll. 350 ».[2]

Fig. 95. — Impannata dipinta. Da un quadro di Fiorenzo di Lorenzo. *Fot. Alinari.*

Gelosie. — Tra le chiusure per finestre ricorderemo da ultimo le gelosie, fatte di asticciuole di legno incrociate, che permettevano ai curiosi di spiare nella strada senz'esser veduti. Esse ostruivano soltanto la parte inferiore dell'apertura e sporgevano un po' in fuori.[3]

[1] Uccelli, *Op. cit.*, p. 108-109. Che questa finestra fosse di vetro bianco o semplicemente colorato, appare dal suo prezzo relativamente modico rispetto a quello delle finestre dipinte a figure della cappella, che valevano lire 14 e fino lire 16 al braccio quadro, senza tener conto del telaio metallico.

[2] *Ivi*, p. 111. La miglior prova che l'ostacolo principale alla rapida diffusione delle finestre di vetro in Firenze derivava dall'alto prezzo della materia prima, ci è data dal fatto che tanto in Francia e in Fiandra quanto a Venezia, dove il vetro era senza dubbio a miglior mercato perché fabbricato sul luogo, il loro uso diventa generale già durante il sec. xv. Per limitarci a Venezia, si osservi infatti quanto esse siano frequenti nei dipinti di Gentile Bellini, del Carpaccio, di Liberale da Verona.

[3] Benozzo Gozzoli ne ha riprodotte due in un affresco del Camposanto

Tende. — Si usavano tende alle finestre delle case private? Se volessimo dar peso alla testimonianza negativa degli inventari, dovremmo concludere di no; ché dei tanti da me scorsi, non uno ne fa cenno,[1] sebbene parecchi registrino tende per aperture di botteghe[2] e per finestre d'opifici.[3] Ma a sostegno

Fig. 96. — Palazzo Spini e Ponte di S. Trinita nel sec. XV. Da un affresco del Ghirlandaio (S. Trinita). *Fot. Alinari.*

della tesi opposta si hanno argomenti di ben altro valore. Tende da finestra, anzitutto, sono distintamente riprodotte in due dipinti d'origine fiorentina. Uno è l'affresco di Giotto della chiesa

di Pisa, e una in un affresco della chiesa di S. Agostino a S. Gimignano (fig. 9). Un'altra assai bella, è nella tavola di Neroccio e Francesco di Giorgio rappresentante fatti della vita di S. Benedetto (Uffizi). Da un documento del 1502 sappiamo che Baccio d'Agnolo lavorò due gelosie per le stanze del Gonfaloniere in Palazzo Vecchio (vedi l'appendice del Milanesi alla vita di Baccio d'Agnolo in Vasari, *Opere*, ediz. cit., vol. V, p. 364). Sulle gelosie cfr. Rohault de Fleury, *Op. cit.*, vol. II, p. 195; e Lupi, *Op. e loc. cit.*, p. 203.

[1] Il « tappeto da tenere alla finestra, di braccia 3 » recato dall'Inv. 164 (1459) non sembra infatti una tenda, ma piuttosto un paramento da porre sul davanzale in occasione di feste.

[2] Inv. 47 (1390): « 1 vela . . . da porre fuori ».

— Inv. 68 (1404): « una vela con due forchetti ».

— Inv. 98 (1415): « i vela que stabat ante hostium », « i vela pro hostio de retro ».

[3] Inv. 22 (1387): « ii vele per le finestre » di un camerone ad uso d'opificio.

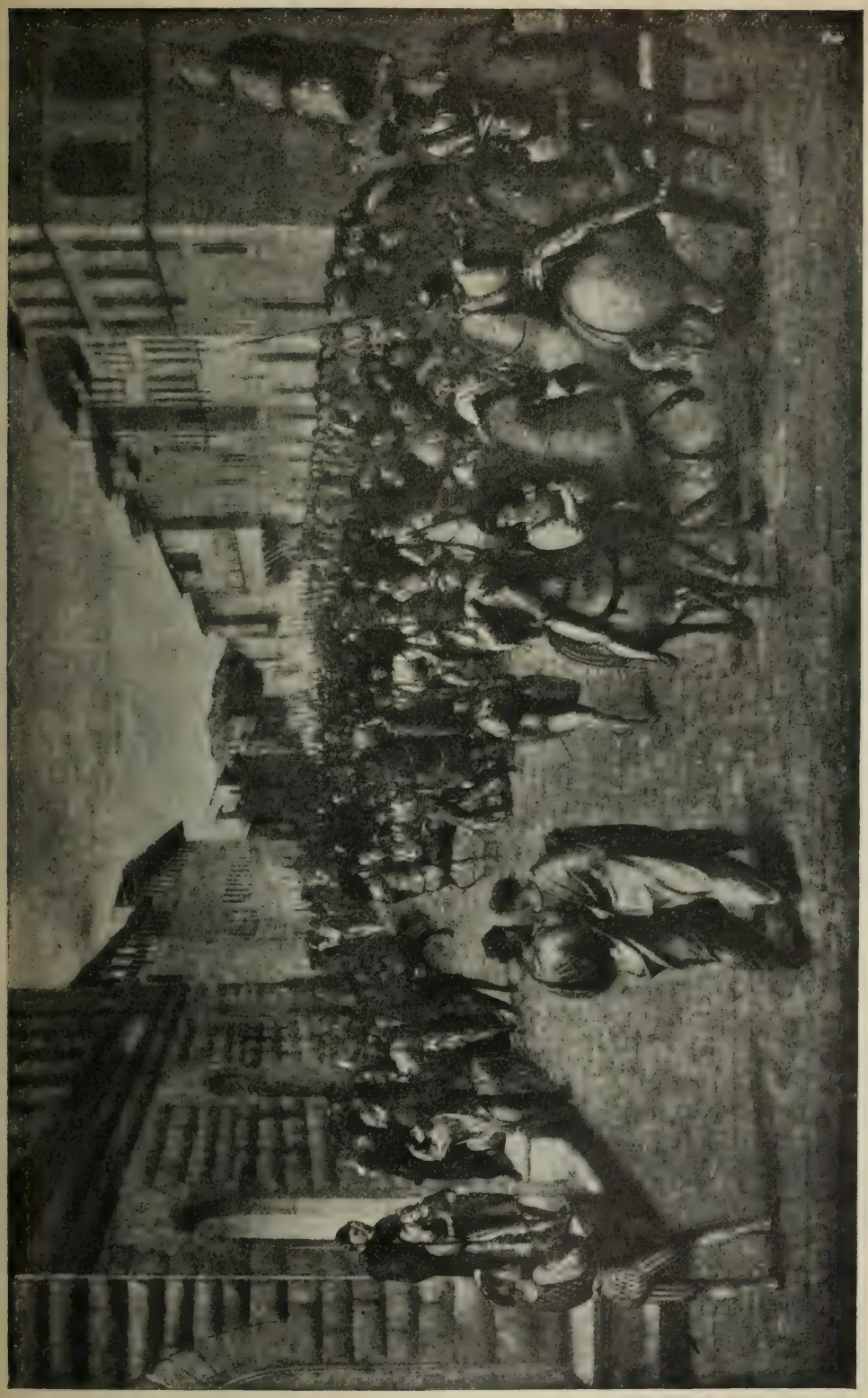


Fig. 97. — Via Larga (l'odierna via Cavour), al principio del sec. XVI. Dipinto per mobile di Fr. Granacci, rappr. l'entrata di Carlo VIII in Firenze.

superiore di S. Francesco in Assisi che rappresenta il santo onorato da un pazzo: dinanzi alle finestre archiacute di un palazzo dipinto sul fondo corre una stanga posata sugli erri da cui pende sospesa per due capi una lunga tenda (fig. 98). L'altro è l'Annunciazione di Giotto nella cappella degli Scrovegni, dove le tende son due, disposte allo stesso modo che nella pittura d'Assisi.[1] Chi poi obbiettasse che la testimonianza di queste rappresentazioni non ha valore decisivo, perché, quantunque eseguite da un artista fiorentino, si trovano fuori di Firenze e possono rispecchiare costumi forestieri, non ha che a levar gli occhi alle facciate delle nostre antiche dimore per veder tuttora infissi negli stipiti delle finestre, in alto dove s'imposta l'arco, certi brevi arpioni fatti a collo di cicogna il cui ufficio era appunto quello di reggere

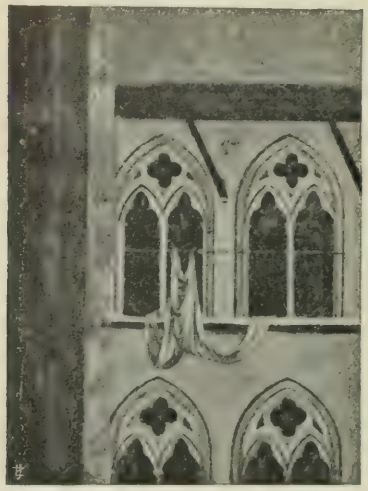


Fig. 98. — Tenda da finestra. Da un affresco di Giotto (Assisi, S. Francesco, chiesa superiore). *Fot. Alinari.*

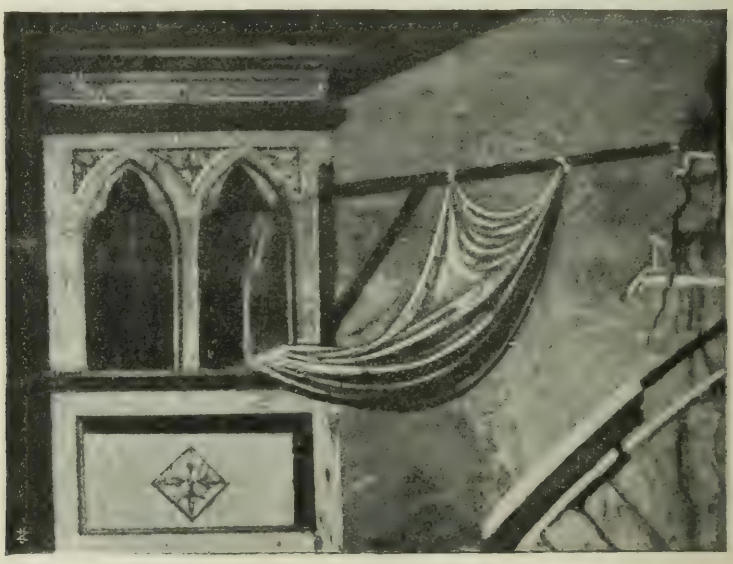


Fig. 99. — Tenda da finestra. Da un affresco di Giotto (Padova, cappella degli Scrovegni). *Fot. Alinari.*

[1] Una di esse è riprodotta alla fig. 99.

le aste delle tende.[1] Convien dunque ritenere che l'uso delle tende fosse comune nella nostra città: se gl'inventari di masserizie non ne fanno parola, è perché si consideravano come annesse allo stabile.[2]

Fig. 100. — Tenda da finestra. Da un dipinto di Niccolò di Buonaccorso. *Fot. Hanfstaengel.*

Da quanto s'è detto si raccoglie che la tenda si sospendeva o alla stanga appoggiata agli erri, o a quella, molto piú breve, sorretta dai ganci confitti in alto negli stipiti della finestra. Nel primo caso essa era appesa cosí in fuori e cosí in basso, che lasciava penetrare dall'alto la luce liberamente, e piú che a difendere dai raggi solari, serviva di schermo contro la indiscreta curiosità dei vicini (fig. 98). Nel secondo caso invece giovava perfettamente all'uno e all'altro fine. Si era soliti allora arrotolarne il lembo inferiore intorno alla stanga poggiante sugli erri, e si aveva cosí un coperto che sporgeva in fuori obliquamente come quello sovrapposto alle botteghe, e che, essendo aperto di sotto, permetteva di guardar sulla via al riparo dal sole. Questo modo di disporre la tenda si vede riprodotto in una tavola del pittore senese Niccolò di Buonaccorso rappresentante le nozze della Vergine che si conserva nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 100).

[1] Due di tali aste sono rappresentate nel quadro di Rodolfo Ghirlandaio che figura un miracolo di S. Zanobi (Uffizi).

[2] Si usavano del resto anche in altre città della Toscana. Per Siena ce lo attesta un dipinto di Niccolò di Buonaccorso di cui parlerò tra poco, e per Pisa lo stanziamento di 14 soldi fatto dagli Anziani della città a un astaio nel 1317 « pro sargettis viridibus operatis ad fenestram studii Iudicis Curie Maleficiorum; que sargette fuerunt brachia duo » (Lupi, *Op. e loc. cit.*, p. 90).

CAPITOLO III

La Decorazione delle stanze signorili.

Pavimenti — Soffitti — Pitture a fresco — Spalliere di legname intarsiate e dipinte — Cornici dipinte — Trofei d'armi — Quadri, Scolture e Opere di plastica.

Pavimenti. — S'è visto nel primo capitolo che i pavimenti si facevano ordinariamente di laterizi, non solo nelle case comuni, ma anche nelle dimore delle grandi famiglie, come quella degli Alberti.[1] La forma e la disposizione dei mattoni non era sempre la stessa. Nel palazzo Strozzi i pavimenti antichi, o almeno riprodotti fedelmente dagli antichi, sono di larghi quadrelli, e di simili ne vediamo alle figg. 185 e 278. Quelli invece del palazzo Gondi, antichi essi pure o dagli antichi imitati, son fatti di piccoli pezzi quadrati ed esagoni disposti a disegno geometrico; e la fig. 239 ce ne presenta uno a losanghe bianche e rosse alternate. Da L. B. Alberti[2] apprendiamo che di solito i mattoni chiamati *mezzane* si collocavano in linee parallele; gli altri in cerchio o a spinapesce. Ammattonati a spinapesce si vedono in una tavoletta d'ignoto del sec. XIV nel Museo dell'Opera del Duomo, in una miniatura del Virgilio Riccardiano (fig. 148), nella nascita di Esaú e Giacobbe, affresco del Gozzoli nel Camposanto di Pisa.[3] Qualche esempio di mattoni a filari si potrebbe rintracciare anche oggi nelle vecchie case del contado: non ne conosco

[1] Vedi p. 18, n. 6.

[2] *Op. cit.*, L. III, c. XVI.

[3] Il pavimento di mattoni a spinapesce per coltello fu un tempo molto usato per le strade e piazze pubbliche, come vediamo tuttora in piú luoghi di Siena. In questa città poi ne esiste ancora un saggio in una dimora privata, nel vestibolo del palazzo Buonsignori.

invece alcuno, né reale né figurato, di mattoni disposti a cerchio.

Oltre agli ammattonati, si scorgono talvolta nei dipinti dell'epoca pavimenti assai piú ricchi, imitati evidentemente da quelli dei maggiori palazzi della città. Alcuni sono a mosaico di marmo, a pochi colori e a disegno geometrico semplice

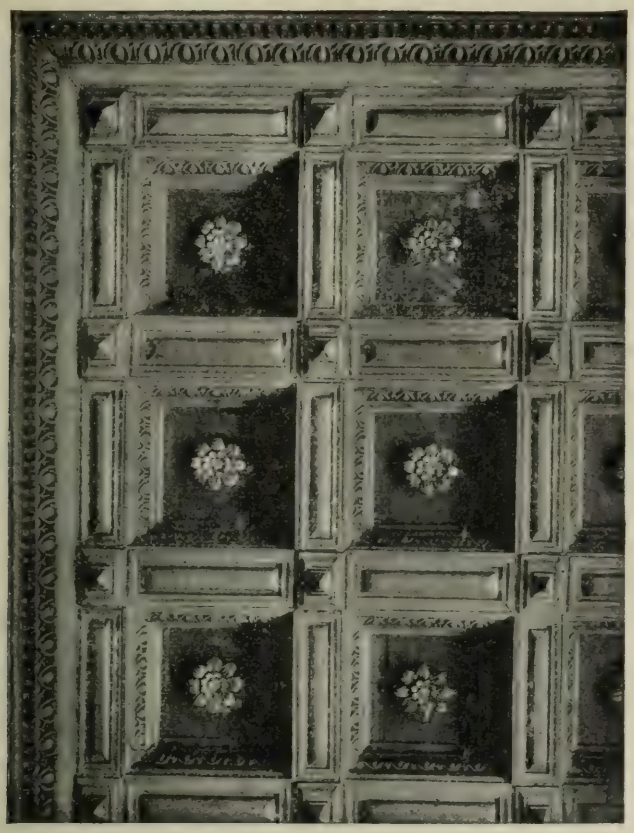


Fig. 101. — Particolare del soffitto di una sala nel palazzo Gondi.
Fot. Giani.

e largo (figg. 82, 212, 263, 282); altri si compongono di quelle mattonelle a tinte vivaci e coperte di vernice piombifera che furono tanto in uso nel Medio Evo. Solitamente fregiate di intrecci di linee piú o meno complessi, esse compaiono con una certa frequenza nelle pitture giottesche della chiesa superiore di S. Francesco in Assisi, negli affreschi di Spinello Aretino del palazzo pubblico di Siena e in vari altri dipinti della scuola fiorentina del Trecento (figg. 176, 235). Di rado

la loro decorazione esce dal campo dell'ornato geometrico: nel Louvre sono due tavolette attribuite a Giotto e rappresentanti storie della vita di S. Francesco, che riproducono due splendidi pavimenti di mattonelle a colori, in ognuna delle quali è figurata un'aquila araldica azzurra su fondo rosso.

Nella seconda metà del Quattrocento vennero in voga le ambrogette maiolicate, cioè rivestite di smalto stannifero, ornate de' piú vaghi disegni, a tinte smaglianti: e non solo si usarono nelle cappelle e nelle chiese, ma talora anche in edifizi civili. A Firenze se ne serví, forse per la prima volta, Luca della Robbia a fare il pavimento dello scrittoio di Piero il Gottoso nel palazzo Medici;[1] e si può credere che in seguito siano state adoprate in altre dimore signorili. Comunque, si continuò tra noi a fabbricarne anche per uso domestico. Infatti nel 1488 Giuliano da Maiano ordinò a una delle nostre fabbriche ventimila mattonelle invetriate da collocare in uno dei palazzi reali di Napoli;[2] e al principio del Cinquecento i Della Robbia ebbero commissione di provvedere le ambrogette di maiolica pei pavimenti delle logge vaticane.[3]

[1] Un cenno di questo lavoro, in Antonio Averulino, *Trattato sopra l'Architettura*, Vienna, 1890, p. 678. Il Vasari poi nella vita di Luca della Robbia ne parla cosí: « Il magnifico Piero di Cosimo de' Medici, fra i primi che facessero lavorare a Luca cose di terra colorita, gli fece fare tutta la volta in mezzo tondo d'uno scrittoio nel palazzo edificato . . . da Cosimo suo padre, con varie fantasie, ed il pavimento similmente, che fu cosa singolare e molto utile per la state ». E soggiunge che Luca condusse l'opera con tal perfezione, che cosí la volta come il pavimento parevano non di molti ma d'un pezzo solo.

[2] *Arch. Stor. Napoletano,* vol. XX, p. 328. Veramente il documento che ci ha conservato questa notizia non parla che di mattoni. Ma siccome si fecero venire fin da Firenze, della loro ordinazione si occupò direttamente Giuliano da Maiano, e ventimila di essi soltanto costarono la notevole somma di oltre sessantadue fiorini d'oro, credo ragionevole supporli invetriati.

[3] Cfr. G. Tesorone, *L'antico pavimento delle logge di Raffaello in Vaticano,* Napoli, 1891. Contemporaneamente ai Della Robbia è probabile producessero mattonelle invetriate anche le antiche fabbriche di Montelupo, presso le quali quest'industria doveva poi raggiungere uno sviluppo notevole, massime nel sec. xvii. Vedi in proposito Gaetano Guasti, *Di Cafaggiolo e di altre fabbriche di ceramiche in Toscana*, Firenze, 1902, p. 307, 310 e 311.

Soffitti. — Ai soffitti si lasciava per lo piú il colore del legno, ma non era neppur raro il caso che si ornassero di pitture e, nel sec. xv, d'intagli e di stucchi per metterli in armonia colla decorazione delle pareti e dell'ambiente. Cosí in uno dei due libri d'entrata e uscita dei figli di Lapo da Castiglionchio che si conservano nell'Archivio di Firenze, tra le spese per l'anno 1387 trovo: « demo a Francescho dipintore dalla piaza di priori per dipintura di listre, chornice, mensole e

Fig. 102. — Particolare del soffitto di una sala nel palazzo Medici.
(Dall' opera *Die Architektur der Renaissance in Toscana* di Geymüller e Stegman).

regoli per lo palcho de la chamera e della sala di sopra, in tutto, fatta ragione co' lui, f. x l. ii s. xiii d. vi ». (c. 116 r.).

Nei soffitti reali [1] la parte dipinta poteva essere piú o meno estesa. In alcuni gli ornati si limitavano a profilare le travi

[1] Circa la loro struttura vedi a p. 19 e seg.

principali e i contorni de' quadri senza invadere l'interno di questi, come si vede tuttora in certi palchi del palazzo Davizzi, e si vedeva in uno rinvenuto in casa di Francesco di Bartolomeo de' Nobili in via Lontanmorti e poi disfatto:[1] un esempio di soffitto cosí dipinto si ha anche in un affresco del Trecento nella chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi (fig. 301). Altre volte invece l'ornato pittorico si stendeva anche all'interno de' quadri, decorandone il centro con rosoni, stelle, armi gentilizie ecc. Cosí in un soffitto reale di una casa di via Porta Rossa, ora demolita, il centro dei cassoni era fregiato di tondi azzurri, entro i quali spiccavano alternamente leoni rampanti e gigli d'oro;[2] e in qualche palazzo si vedono anche oggi palchi reali coi quadri ornati di rosette, e le cornici e le travi sobriamente fregiate a colori.[3]

Ma in Firenze il piú bel soffitto del genere è quello che si ammira nella sala a primo piano del palazzo Guadagni. In esso il lato inferiore de' bordoni e de' correnti è dipinto a finta tarsia prospettica, mentre gli altri due lati e la cornice lungo la parete appaiono decorati a giusti intervalli di armi gentilizie a tinte vivaci.[4] I regoli che limitano i cassoni sono coloriti di grigio a fregi rossi, e sul fondo azzurro d'ogni quadro spiccano in rilievo un rosoncino e quattro gigli dorati disposti cosí da formare una stella. Lumeggiati d'oro sono anche gli spigoli delle travi e dei regoli, e la sommità delle borchie sporgenti nei punti dove i regoli s'incrociano.

I soffitti morti[5] del Trecento mostrano molta semplicità di costruzione e decorazione, e i dipinti di Giotto e della sua scuola ne riproducono alcuni, non d'altro ornati che d'una coloritura a

[1] Venne riprodotto in una tavola a colori a cura della Commissione storica artistica municipale.

[2] Se ne fa menzione nei Rapporti settimanali, stesi nel 1894 a cura della Commissione storica artistica municipale (inediti), intorno a ciò che di interessante veniva in luce durante le demolizioni del Centro.

[3] Altri palchi della stessa specie ho veduto qualche anno fa in certe case nei pressi di via Porta Rossa, poi abbattute.

[4] Fregiato di stemmi disposti in modo analogo ci si presenta anche il palco reale, molto piú antico di questo del palazzo Guadagni, che copre una sala oggi incorporata nel palazzo Bardini in piazza de' Mozzi (fig. 107).

[5] Circa la loro struttura vedi a p. 20 e seg.

due o tre tinte differenti. Per esempio, nella tavoletta di scuola giottesca che si conserva nella galleria dell'Accademia di Firenze, rappresentante s. Francesco che riceve la regola dal papa (fig. 104), il soffitto dell'aula pontificia è compartito in lacunari alternamente rossi e turchini, racchiusi tra regoli bigi.[1] Talvolta il contrasto delle tinte si ottiene in modo un po' meno primitivo, e ha luogo nell'ambito di ciascun lacunare. Certi affreschi in S. Francesco ad Assisi e altri dipinti del tempo ci pongono sott'occhio soffitti morti i cui cassoni hanno i quadri e i regoli metà dipinti in bianco e metà in nero o turchino, in guisa che la vivace e alternata opposizione dei due colori produce un effetto simile a quello che si ha in certi pavimenti a mosaico (fig. 142).

Nel Quattrocento l'importanza ornamentale dei soffitti morti si fa piú grande. La cornice che li ricinge collegandoli alle pareti prende uno sviluppo ben maggiore,[2] arricchendosi di modanature e di dentelli intagliati nel legno o modellati in istucco; e lo stesso avviene non di rado anche dei regoli, all'incrocio dei quali stanno borchie dipinte o in rilievo. Il centro di ogni cassone si orna, pure in rilievo o in pittura imitante il rilievo, di una grossa borchia o di un rosoncino di stile classico. Le tinte si fanno piú varie e piú delicate, e vengono usate con tal' arte che in certi casi riesce malagevole distinguere dal basso le parti dipinte da quelle scolpite o di stucco rilevato. I profili sono spesso sobriamente lumeggiati d'oro, e tutta l'opera acquista non pure in ricchezza, ma in grandiosità e in movimento.

Parecchi soffitti di questo genere, bene o male conservati, esistono anche oggi. Dei due attribuiti al Brunelleschi nel palazzo di Parte Guelfa, il piú antico, a rilievi dorati su fondo celeste chiaro, presenta ancora tracce dell'arte ogivale, sia nella cornice ad archetti acuti, sia nei lacunari con al centro rosoni a molti lobi circondanti un fiammante.[3] Di stile puramente

[1] Questa maniera di colorire i soffitti morti perdura anche nel Quattrocento (fig. 147).

[2] Ne' tempi antecedenti accadeva spesso che questa cornice non fosse reale, ma solo dipinta in prospettiva sulla parete. Il Museo di S. Marco possiede parecchi frammenti di simili finte cornici.

[3] I suoi elementi costitutivi son riprodotti a colori in *L'Arte Italiana*

classico sono invece il magnifico palco al primo piano del palazzo Pazzi, anch'esso del Brunelleschi, i cui cassoni si ornano di borchie; e l'altro di Giuliano da San Gallo nella gran sala del palazzo Gondi (fig. 101), nel quale, in luogo di borchie, si hanno rosoncini in rilievo: tutt'e due sembrano aver

Fig. 103. — Decorazione murale di una sala del sec. XIV. Affresco di Giotto. (S. Croce). *Fot. Alinari.*

perduto i colori d'un tempo. Citerò da ultimo il piú splendido dei soffitti quattrocenteschi che adornano dimore private di Firenze, quello che al primo piano del palazzo Medici copre la sala d'angolo tra via Martelli e via de' Gori ed è lavoro di Michelozzo (fig. 102).[1]

decorativa e industriale, vol. VI, tav. 55; l'altro sembra esser stato piú tardi rimaneggiato dal Vasari; cfr. Geymüller, *Op. cit.*: *Brunellesco.*

[1] Esso riscuoteva già l'ammirazione dei contemporanei, e cosí lo esalta l'Averulino (*Op. cit.*, p. 678): « È la sala (del palazzo Medici) hornatissima con uno palco che la soffitta tanto maraviglioso con oro et azurro fino et altri vari colori che a vedere pare cosa stupenda ». Alla fine del sec. xv, nei magazzini del palazzo si trovavano « undici quadri di legname di braccia 1 $^1/_8$ l'uno, dipintovi una rosa » (Inv. 170, 1492), i quali « erano da mettere a' palchi ». Si tratterebbe forse di pezzi destinati in origine al nostro soffitto e poi sopravanzati?

Pitture a fresco. — Che fin dal sec. xiii a Firenze si fosse soliti ornare di affreschi le stanze signorili lo sappiamo da Dante, il quale nella *Vita Nuova* (cap. XIV) fa cenno di una sala circondata da una pittura. L'usanza geniale si diffuse anche piú nel secolo successivo. Il Boccaccio, descrivendo nell'Introduzione del suo *Decameron* il palazzo ove si rifugiò la lieta brigata, dice ch'era fornito di logge, sale e camere « tutte, ciascuna verso di se bellissima, e di liete pitture ragguardevole et ornata »; e alla novella 9, giornata VIII, racconta di certi dipinti eseguiti da Bruno nella casa di Maestro Simone; e altrove (IX, 5) come Niccolò Cornacchini, avendo fatto fabbricare un bel casamento in Camerata fuori di Firenze, « con Bruno e con Buffalmacco che tutto glie ne dipignessero si convenne ». Di stanze dipinte parla piú volte, come vedremo, anche Franco Sacchetti.

Fino a qualche anno fa poco si poteva dire delle pitture da camera in uso nei secoli xiv e xv; oggi invece ne sappiamo molto di piú, grazie alle demolizioni, per altri lati cosí funeste, eseguite nei quartieri del Centro, che ne misero in luce parecchi saggi interessanti.[1]

Tali pitture si possono dividere in varie categorie secondo che sono a motivi geometrici, ad ornati eseguiti a mano libera, a figure isolate, a scene e storie di molti personaggi.

Tra quelle a motivi geometrici ne fu trovata una di fasce a spinapesce verdi e violette alternate, e un'altra di fasce violette a spinapesce che si avvicendano con ordini di losanghe azzurre; di una terza, molto curiosa, che si compone di linee curve intrecciate, esiste un frammento nel Museo di S. Marco e un saggio assai restaurato in una stanza di un antico palazzo de' Machiavelli (fig. 107).[2] Un motivo che dovette essere di uso frequente perché se ne sono rinvenuti piú

[1] Questi vennero poi travolti nelle rovine, e solo alcuni dei frammenti piú caratteristici trovarono riparo nel Museo di San Marco. Altri si scopersero piú tardi nel palazzo Davizzi.

[2] Di questa sala, oggi compresa nella casa Bardini in piazza de' Mozzi, si ha una fedele riproduzione in piccole proporzioni nel South-Kensington Museum di Londra. La fig. 107 rappresenta il modello.

esempi,[1] è quello a riquadri, ottenuti dall'incrocio di strisce oppostamente diagonali oppure perpendicolari e orizzontali. Spesso il centro d'ogni formella si fregiava di una rosetta: strisce divisorie, riquadri e rosette erano variamente colorati, e l'effetto generale nasceva dalla simmetrica vicenda delle linee e delle tinte. Di un altro motivo geometrico, pure non raro, a poche e larghe fasce che correndo lungo gli spigoli della stanza compartivano in larghi campi le pareti, abbiamo esempio solo in antichi dipinti (fig. 210).

Delle decorazioni ornamentali disegnate a mano libera, alcune apparivano inquadrate entro una cornice geometrica, altre no, sebbene anch'esse fossero quasi sempre soggette a norme di regolarità e di simmetria. Tra le prime vanno notati gli ornamenti di vario genere e i fogliami inscritti entro i riquadri e le fasce che compartivano certe pareti (fig. 103). Nel Museo di S. Marco vi sono diversi frammenti di intonaco cui tenui linee rosse dividono in tanti riquadri: entro questi spiccano cespi di fiori stilizzati, alternamente verdi e azzurrognoli su fondo bigio, oppure uniformemente verdi su fondo chiaro. Tra le decorazioni a mano libera non inscritte entro cornici geometriche erano comunissime, specie sulle volte, le stelle e i gigli d'oro in campo azzurro[2] (figg. 2, 148), e piú ancora le armi gentilizie. Franco Sacchetti nella quinta delle sue novelle parla infatti di una sala in un castello del contado sulle cui pareti era « tra molte armi, come spesso si vede, dipinta l'arme del giglio del Comune di Firenze ». Il Museo di S. Marco non possiede nessun saggio di tal genere di decorazione, il quale per

[1] Se ne hanno parecchi cosí a S. Marco come nel palazzo Davizzi.

[2] Nella nota dei lavori compiuti dal pittore Arrigo di Niccolò nel palazzo Datini di Prato si legge: « E piú dipinsi l'androne o vero viale ch'è tra la chamara e la chucina, cioè la volta di sopra, chol champo azurro e a gigli di stangnio dorato nella detta volta, cholla faccia da lato a marmi. Viensene fiorini X » (C. Guasti, *Lettere di un notaro ecc.*, vol. II, p. 412). In alcune volte terrene del palazzo Datini s'intravedono ancora le tracce di una decorazione a stelle su fondo azzurro. Ornate a gigli d'oro su fondo azzurro sono le mura della sala che da essi prende nome in Palazzo Vecchio, e a gigli d'oro e ad armi in campo azzurro era la sala dell'Arte degli Oliandoli, ora distrutta. Anche nelle pitture del tempo accade spesso di scorgere vôlte di logge e di stanze cosí colorite.

altro si vede riprodotto in qualche antico dipinto, per esempio in tre delle storiette rappresentanti la vita di S. Francesco nella galleria dell'Accademia, opera di Taddeo Gaddi. Quella

Fig. 104. — Decorazione murale ad armi in una sala del sec. XIV. Dipinto per armadio di Taddeo Gaddi.
Fot. Alinari.

ov'è il santo che riceve dal papa la conferma della regola, mostra la parete della sala a fondo verde ricoperta di targhe con lo stemma papale in campo rosso alternantisi con formelle a quattro lobi di colore azzurro (fig. 104). Nell'altra dove il santo espone al papa il proposito di fondare un nuovo ordine, vediamo alle pareti colorite di verde stemmi della chiesa, simili ai precedenti, disposti orizzontalmente a zone che s'alternano con altre zone di targhe recanti gigli in campo azzurro. Finalmente in una terza storietta la parete verde della camera dove il papa riposa è dipinta di soli stemmi della chiesa (fig. 224). Da queste pitture ci è dato rilevare il carattere della

decorazione a stemmi e gli effetti che l'artefice ne sapeva ottenere: solo, in luogo delle armi ecclesiastiche, nelle case fiorentine saranno state dipinte quelle delle famiglie e dei loro consorti, e le pubbliche, cioè la croce del popolo, il giglio della città, lo scudo partito di bianco e di rosso del Comune, l'aquila rossa di Parte Guelfa, lo scudo azzurro della libertà. [1]

Ma di tutti i motivi ornamentali ebbe, a quanto sembra, maggior voga e piú di frequente fu messa in opera la decorazione ad alberi e a paramenti dipinti, di cui esistono tuttora diversi saggi nel palazzo Davizzi e nella sala del palazzo Machiavelli, e molti altri si rinvennero nelle case del Centro. Essa consiste essenzialmente in una serie di ricchissimi pallî di pance di vaio appesi tutt'intorno alla stanza a guisa di capoletti d'inusitata magnificenza: da un giardino fiorito che si stende dietro ai pallî, a distanze eguali sorgono alberi dalla chioma tondeggiante e carichi di frutti, intorno a cui volteggiano uccelletti variopinti. Tale era il motivo tipico della decorazione, che però ammetteva numerose aggiunte e varianti. Cosí talora, anziché di vaio, i pallî sono di stoffa azzurra gigliata d'argento, o bruna adorna di viticci, [2] o fregiata di stemmi: [3] talora pendono da stanghe orizzontali appoggiate ad arpioni infissi nel tronco degli alberi (figg. 105, 107), tal'altra sono appiccati al muro a determinati intervalli, piegando tra un punto e l'altro d'attacco a guisa di festoni, in ampie curve di bellissimo effetto (figg. 106, 110). E gli alberi, ora sorgono nel libero cielo (figg. 107, 110), ora sotto gli archi acuti di un'elegante loggetta marmorea [4] (fig. 105); e si elevano o nei punti in cui i pallî si figurano appesi, o in corrispondenza del mezzo delle curve prodotte dal piegare della

[1] Di armi pubbliche si ornava la volta dell'Arte degli Oliandoli citata testé, e quella della loggia degli Alberti in via de' Benci. Una camera dipinta ad armi era anche nel palazzo Datini di Prato (Guasti, *Op. e loc. cit.*, p. 414).

[2] Tale è il caso della pittura del palazzo Machiavelli (fig. 107).

[3] Nel palazzo Davizzi i parati si ornano dell'armi gentilizie della famiglia e de' suoi consorti, e inoltre di quelle della chiesa.

[4] In una stanza del palazzo Davizzi, in luogo della loggia ad archi se n'ha una architravata.

stoffa: non di rado mancano affatto, e il luogo loro è occupato da una serie di stemmi o dai paramenti stessi, che in questo caso si spingono fin sotto la cornice del soffitto (fig. 106). Infine nell'orlo superiore de' pallî drappeggiati a festone ricorrono talvolta, a guisa di fregio, scritte di vario genere, cosí sacre come profane. Da frammenti conservati a S. Marco si sa, per esempio, di una stanza sulle cui mura girava l'intero paternoster, e di un'altra intorno alla quale si leggevano i versi di una poesia d'amore (fig. 110).

La decorazione ad alberi e parati occupava l'intera parete (fig. 106), oppure soltanto la sua parte superiore; mentre l'inferiore si fregiava di una spalliera di legname, o di un'altra pittura di diverso carattere. Cosí nella sala del palazzo Machiavelli, sotto gli alberi e i paramenti, il muro a fondo grigio appare tutto solcato di curve rosse e azzurre che s'intrecciano come nodi di corde (fig. 107).

Gli archi a sesto acuto della loggia indicano che i saggi di questa pittura giunti fino a noi spettano al periodo gotico dell'arte.[1] Non è tuttavia da escludere che qualcuno di essi appartenga al pieno Quattrocento, nel qual tempo si continuò a ripetere un motivo divenuto ormai tradizionale.[2]

Tra le pitture da camera allora in uso nessuna, giova ripeterlo, fu accetta al pubblico al par di questa, a segno che le recenti scoperte ci danno quasi ragione di credere che non ci fosse in Firenze casa signorile dove non esistesse almeno una stanza cosí decorata.[3] Né, a quanto sembra, essa ebbe voga soltanto nella nostra città; ché il trovarsene nel castello della Manta presso Saluzzo e nei palazzi Castiglioni in Castiglione Olona e Borromeo in Milano esempi differenti dai fiorentini

[1] Del Trecento sono certo quelli del palazzo Davizzi e forse quelli della sala Machiavelli. Sembra inoltre che già Franco Sacchetti nella novella 17 alluda a una decorazione simile, eseguita da Bartolo Goggi « dipintore di camere » in casa di messer Pino Brunelleschi.

[2] Nel desco da parto attribuito a Masaccio e riprodotto alla figura 259 si scorge la parete di una camera dipinta ad alberi e parati.

[3] Nel palazzo Davizzi, oltre a parecchie camere, è dipinta a parati di vaio persino la latrina.

quanto alla disposizione dei particolari, ma composti pur sempre degli stessi elementi, mostra come, non meno che in Firenze, la si tenesse in onore nell'Italia settentrionale.[1]

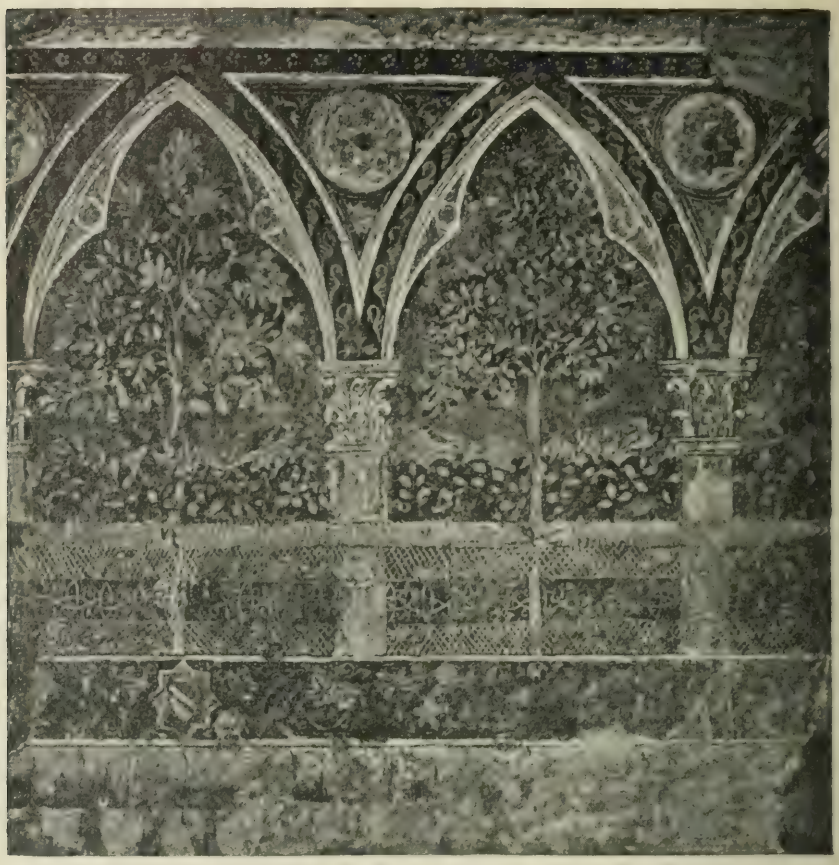


Fig. 105. — Frammento di una decorazione da camera ad alberi e parati di vaio. (Dall'opera *Il Centro di Firenze*).

Quale ne fosse l'origine, non è facile dire: farò ad ogni modo un' ipotesi che, vista la deficienza delle nostre cognizioni in materia, può parere, e lo riconosco io pure, alquanto arrischiata. A mio avviso questa pittura murale deriverebbe da

[1] Nelle pitture di Piemonte e di Lombardia i paramenti si stendono solo lungo lo zoccolo della parete, e non nascondono parte alcuna degli alberi, che s'innalzano interamente nella zona superiore della parete stessa. Vedi in proposito Paolo D'Ancona, *Gli affreschi del Castello di Manta nel Saluzzese* in *L'Arte*, 1905, p. 94 e seg.; Diego Sant'Ambrogio, *Il borgo di Castiglione Olona*, Milano, 1893, tav. XVI.

un'originaria rappresentazione di tende e padiglioni militari eretti fra gli alberi in aperta campagna, che, comparsa da prima nelle dimore magnatizie, dove i bellicosi baroni amavano circondarsi dei ricordi della vita guerresca, sarebbe poi passata nelle abitazioni dei mercanti, sempre pronti a modellare i propri costumi su quelli dei grandi e ad accoglierne le usanze. Col correr del tempo e col mutare di ambiente essa avrebbe smarrito l'aspetto primiero, e assunto, per lenti graduali passaggi, il carattere di ornamentazione stilizzata che conosciamo.

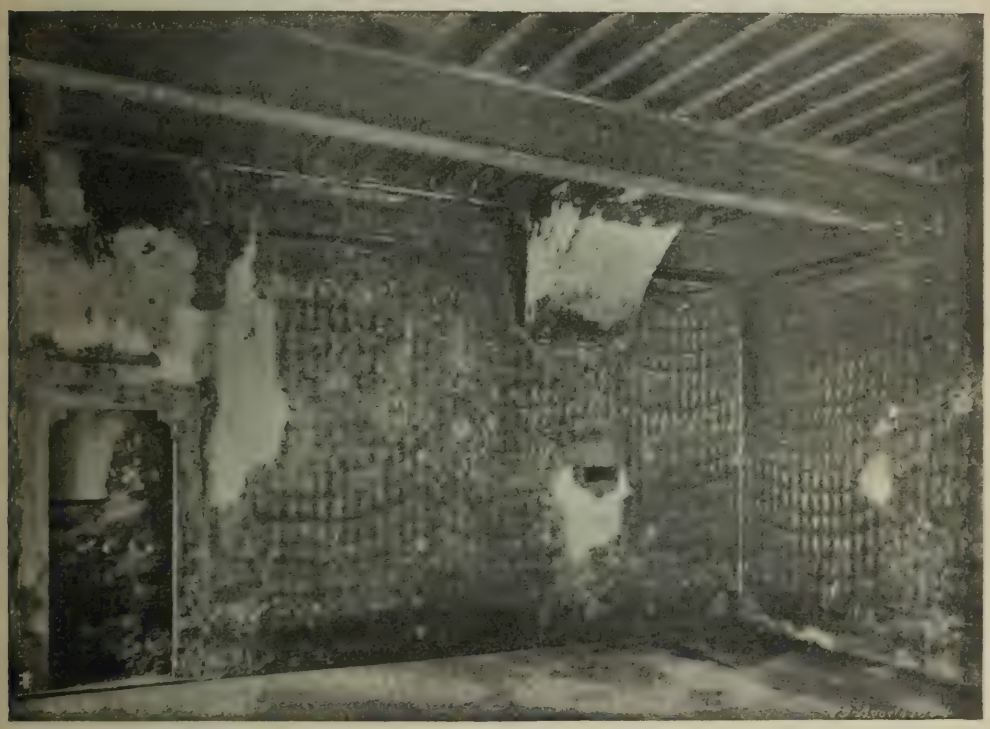


Fig. 106. — Stanza dipinta a paramenti di vaio. *Fot. del Comune di Firenze.*

Se tale è l'origine probabile della decorazione ad alberi e parati, il segreto della sua immensa persistente fortuna va soprattutto cercato in una ragione d'indole estetica: colla forma regolare e la disposizione elegantemente simmetrica de' suoi vari elementi, essa rispondeva a meraviglia al gusto innato di nostra gente pel ritmo e per l'armonia. Questa sua intima virtú era ben nota ai maggiori artisti dell'epoca, a Masaccio,

al Beato Angelico, ad Alesso Baldovinetti, al Ghirlandaio, che assai spesso adottarono come sfondo de' loro quadri il motivo di alberi o di vasi sorgenti sopra una spalliera: ma meglio di tutti la sentí Leonardo da Vinci, il quale, avendo a dipingere la *sala delle asse* nel castello di Milano, del vecchio e ormai trito motivo fiorentino si serví come di un tema per isvolgere la piú grandiosa e geniale decorazione da camera, ove non entra la figura umana, che il Rinascimento ci abbia lasciato.

Fin qui siam venuti studiando le pitture ornamentali che fregiavano l'interno delle case signorili; ora rivolgeremo la nostra attenzione a quei lavori, non numerosi ma quasi sempre eccellenti, ond'erano decorate le stanze dei cittadini piú cospicui e facoltosi, i soli che potevano concedersi il lusso di valersi dell'opera dei grandi maestri: intendo parlare delle decorazioni a fresco rappresentanti figure isolate o storie.

Tra le prime è degna di particolar menzione quella composta dei ritratti di uomini famosi: tema favorito durante il Medio Evo cosí in Italia che fuori. Essa riproduceva in origine le figure di nove eroi desunti dalla tradizione romanzesca francese, cui si contrapponevano altrettante eroine da loro amate.[1] Ma già sullo scorcio del Trecento il carattere della decorazione a uomini famosi subí tra noi una modificazione profonda: i personaggi da glorificare non vennero tolti esclusivamente dalla tradizione romanzesca, ma anche, conforme agli ideali umanistici che cominciavano a diffondersi, dal dominio della storia, della scienza, dell'arte, del diritto, dei fasti municipali. Inoltre il numero dei personaggi crebbe e divenne indeterminato. Nell'occuparci di siffatte pitture faremo cenno di tutte quelle dovute a pennello fiorentino di cui si ha notizia, quand'anche condotte fuori di Firenze; e ciò quasi a compenso delle tante che in altri tempi dovettero esistere nella città, e perirono poi senza lasciar traccia di sé. Né devieremo per questo dal nostro cammino, perché, appartenendo tutti quei dipinti alla medesima scuola,

[1] Diversi autori si sono occupati di questo ciclo iconografico dei nove eroi e delle nove eroine; piú recentemente P. D'Ancona nel citato studio su *Gli affreschi del castello di Manta.*

hanno tra loro affinità e somiglianze grandissime, e s'illustrano quindi a vicenda.

Nella prima metà del secolo XIV ornò Giotto un'aula di Castel Nuovo di Napoli con una serie di nove eroi (Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Ce-

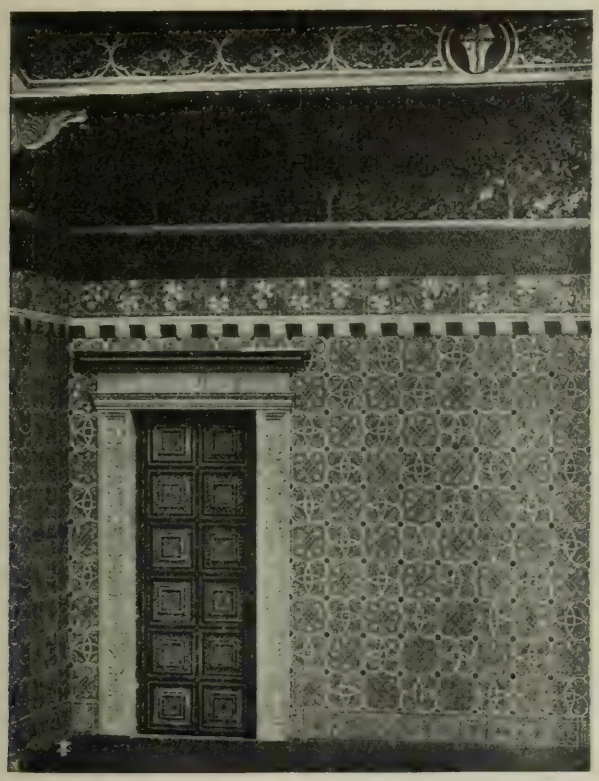


Fig. 107. — Stanza dipinta ad alberi e parati (restaurata) in una casa già de' Machiavelli. *Fot. Hanfstaengel.*

sare), dedotta dal solito fondo della cultura medioevale;[1] e Giottino — o, piuttosto, uno dei pittori di cui il Vasari discorre sotto questo nome — dipinse in simil modo una sala del palazzo Orsini

[1] Intorno a queste pitture, attribuite a Giotto dal Ghiberti e dal Vasari, e al loro argomento, vedi GIUS. DE BLASIIS, *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto* in *Napoli Nobilissima*, a. 1900, p. 65. Il De Blasiis negò che Giotto ne sia stato l'autore, ma fu contraddetto dallo Schubring (*Rep. für Kunstwiss.*, v. XXIII, 1900, p. 424). Comunque, se il Ghiberti e il Vasari le credettero di Giotto, vuol dire che quelle pitture erano di scuola fiorentina, e tanto basta a giustificare il cenno che se ne fa qui.

di Roma,[1] probabilmente seguendo, com'è da supporre trattandosi di un giottesco, l'esempio del caposcuola anche nella scelta dei personaggi. Della fine del sec. XIV o del principio del XV dovevano essere le ventidue figure di uomini insigni effigiate sulle mura di una sala del palazzo de' Priori a Firenze, per ognuna delle quali Coluccio Salutati aveva composto un'iscrizione in versi latini, che ci furono conservati.[2] Il buon cittadino che recandosi agli uffici passava di là, come non avrebbe provato un senso d'orgoglio nel veder frammiste agli eroi maggiori dell'antica Roma, a Nino re d'Assiria, ad Alessandro e a Carlo Magno le care e miti immagini domestiche dei poeti Claudiano (allora creduto fiorentino), Dante, Petrarca, Boccaccio e Zanobi da Strada? Intorno allo stesso tempo il pittore fiorentino Bicci eseguí nella sala dell'antico palazzo de' Medici una serie di uomini illustri, sulla quale non abbiamo dati più particolari.[3] Piú tardi un altro maestro della scuola fiorentina, Domenico Veneziano, dipinse nel vestibolo della casa Baglioni di Perugia venticinque figure di guerrieri, di filosofi, di giuristi.[4] A Firenze una sala dell'ufficio del Proconsolo era decorata dei ritratti di Zanobi da Strada, di Donato Acciaiuoli e d'altri, tra cui Poggio Bracciolini e Giannozzo Manetti erano di mano dei Pollaiuoli;[5] e sul declinare del Quattrocento Domenico Ghirlandaio introdusse nella grande composizione che fregia una parete della sala dei gigli in Palazzo Vecchio sei splendide figure di guerrieri e statisti romani.

Ma la piú importante di siffatte decorazioni è quella che Andrea del Castagno eseguí in una sala della villa Carducci

[1] VASARI, *Vita di Tommaso detto Giottino.* Non va però taciuto, che nella vita di Masolino il Vasari attribuisce a questo maestro le pitture della sala Orsini, che precedentemente aveva date a Giottino.

[2] Vedi FRANC. ANT. ZACCARIA, *Iter litterarium per Italiam,* Venezia, 1762, p. 343.

[3] Che quella decorazione rappresentasse una serie di uomini famosi, lo sappiamo dalla vita di Lorenzo di Bicci scritta dal Vasari, il quale però attribuisce erroneamente a Lorenzo l'opera di Bicci figlio suo. Infatti nei Libri di Antonio Billi e dell'Anonimo Gaddiano, da cui il Vasari prese la notizia, si legge che Bicci e non Lorenzo fece quelle pitture.

[4] VASARI, *Opere, Ed. Sansoni,* v. II, p. 674 nota.

[5] VASARI, *Vite di Antonio e Piero Pollaiuoli.*

(poi Pandolfini) a Legnaia, della quale peraltro oggi non si hanno che alcuni frammenti raccolti nel refettorio del convento di S. Apollonia. Il Vasari nella vita di Andrea accenna appena a queste pitture, ma il suo commentatore G. Milanesi, che le aveva vedute prima che fossero rimosse dal luogo d'origine, le descrive partitamente.[1] Andrea del Castagno, al di sopra di un finto basamento marmoreo, aveva diviso le quattro pareti in alcuni grandi compartimenti mediante una ricca ornamentazione di stile corinzio,[2] e in ogni compartimento dipinse, in piedi e in proporzioni maggiori del vero, la figura di un personaggio famoso vissuto nell'antichità o nella Firenze moderna. Nella parete di cui ci furono conservati i frammenti, erano ritratti successivamente tre uomini di guerra e statisti fiorentini: Pippo

Fig. 108. — Parete di una sala della villa Carducci cogli affreschi di A. del Castagno. Da un disegno a penna. *Fot. Alinari.*

[1] Vasari, *Opere*, vol. II, p. 670, nota 4. Anche più a lungo ne discorrono i signori Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia*, vol. V, p. 86.

[2] Nella cornice superiore di questa era un fregio di vaghissimi puttini reggenti festoni di foglie e di frutti. Uno di tali puttini, pregevolissimo anche per il perfetto stato di conservazione, poté in questi ultimi mesi esser ricuperato grazie alle diligenti premure di Guido Carocci, e fu riunito agli altri frammenti.

Spano, Farinata, Niccolò Acciaiuoli. Quindi tre celebri eroine dell'antichità: la Sibilla Cumana, la regina Ester, della quale si vedeva solo il busto per essere la parte inferiore del compartimento occupata dal vano di una porta, e la regina Tomiri. Per ultimo i tre grandi poeti di Firenze: Dante, Petrarca

Fig. 109. — Farinata degli Uberti, dipinto di A. del Castagno nella sala della villa Carducci a Legnaia. *Fot. Alinari.*

e Boccaccio. In modo analogo dovevano esser decorate le altre tre pareti che andarono disgraziatamente perdute. Non è questo il luogo di porre in rilievo il valore artistico e storico che queste pitture conservano anche oggi, sebbene affatto rovinate da insipienti restauri;[1] solo osserveremo che per la nobiltà della rappresentazione e per lo stile severamente gran-

[1] Vedi quanto alla loro importanza storica E. Schaeffer, *Ueber Andrea del Castagno « uomini famosi »* in *Rep. f. Kunstwiss.*, vol. XXV, p. 170.

dioso con cui furono eseguite, la sala cosí decorata doveva aver l'aspetto solenne d'un tempio sacro agli eroi e alle piú alte idealità umane (figg. 108, 109, 291).

Oltre a questa degli uomini illustri, si ha memoria di qualche altra decorazione a figure isolate eseguita a Firenze o altrove da artisti fiorentini. Paolo Uccello dipinse nell'entrata della casa de' Vitaliani in Padova alcuni giganti bellissimi;[1] e in Firenze, secondo narra il Vasari, «lavorò Paulo in fresco la

Fig. 110. — Frammento di una decorazione da camera ad alberi, parati e uccelli. (Dall' opera *Il Centro di Firenze*).

volta de' Peruzzi a triangoli in prospettiva; ed in sui cantoni dipinse nelle quadrature i quattro elementi, ed a ciascuno fece un animale a proposito: alla terra una talpa, all'acqua un pesce, al fuoco la salamandra ed all'aria il camaleonte che ne vive e piglia ogni colore. E perché non ne aveva mai veduti, fece un cammello che apre la bocca ed inghiottisce l'aria empiendosene il ventre... ».[2]

Con figure di grandi uccelli dalle penne variopinte si cercò talvolta di dar varietà e accrescere importanza alla decorazione ad alberi e paramenti di cui s' è discorso alcune pagine addietro, e che, a dir vero, nella sua eccessiva uniformità, doveva a

[1] Vasari, *Vita di Paolo Uccello.*

[2] *Ivi.* Sembra che il Vasari accenni qui alle pitture che fregiavano la loggia de' Peruzzi sulla piazza omonima.

piú d'uno riuscire alquanto monotona. Cosí in una camera del palazzo Davizzi, tra un albero e l'altro sono dipinti volatili di varia specie: un fagiano, un airone, un pavone ecc., e il simile vedevasi in una stanza delle case de' Sassetti (fig. 110).

Passiamo alle pitture a storie. Fin dal Trecento i piú distinti pittori vennero chiamati a ornare le sale dei castelli e dei palagi comunali e magnatizi con grandi composizioni a molte figure e di vario argomento, come sacre conversazioni, scene tolte dai romanzi cavallereschi, episodi della vita pubblica e privata, allegorie. Per ciò che riguarda Firenze, sappiamo che Giotto frescò in una stanza di Palazzo Vecchio Carlo duca di Calabria genuflesso davanti alla Madonna;[1] e che nel palazzo di Parte Guelfa dipinse in capo alla scala una figurazione simbolica della fede cristiana (dov'era, fra gli altri, il ritratto di papa Clemente IV),[2] e tutta la prima sala.[3] Sappiamo inoltre che Taddeo Gaddi fece nell'aula del tribunale della Mercanzia un'allegoria della Verità e della Menzogna.[4] Infine su una parete della sala dei gigli in Palazzo Vecchio desta ancora l'ammirazione di tutti la grande composizione in onore di S. Zanobi dovuta al pennello di Domenico Ghirlandaio.

Anche le case dei maggiori cittadini erano indubbiamente fregiate di lavori dello stesso genere, ma ben pochi di essi giunsero fino a noi.

Qualche tempo fa, scrostandosi l'intonaco moderno di una stanza nel palazzo Davizzi, venne in luce una delle solite decorazioni ad alberi e parati, nella quale, tra un albero e l'altro,

[1] Vasari, *Vita di Michelozzo.*

[2] Vasari, *Vita di Giotto.*

[3] *Libro* di Antonio Billi. Il Vasari tace delle pitture della sala che forse a tempo suo erano già scomparse. La loro esistenza nel sec. xv è peraltro dimostrata anche dalla seguente descrizione del palazzo di Parte Guelfa, contenuta nell'inventario (154) che delle proprietà della Parte fu steso nell'anno 1431: «Uno palagio tutto in volta; il primo palcho con 1 schala dipinta e choperta, chon 1 sala grande dipinta e storiata, con panche attre gradi pe' chapitani e a ii gradi pe' chollegi, e spalliere di lengniame dipinte intorno a detta sala con ringhiera e piú panche da sedere, e porta che risponde in su l'androne in sul quale è la nuova cancelleria e udienza, e un uscio che risponde in sul verone che va agli agiamenti . . . . .».

[4] Vasari, *Vita di Taddeo Gaddi.*

si svolgono diverse scene di mezze figure, oggi molto guaste e annerite, che pare rappresentino i vari momenti di una cerimonia nuziale.

Del Quattrocento si salvarono, per buona sorte, i due bellissimi affreschi (figg. 111, 112) che Sandro Botticelli eseguí su una sola parete in una camera della villa Lemmi presso Careggi, i quali, scoperti non è molt'anni, passarono al Louvre. Queste pitture, fatte in occasione del matrimonio di Lorenzo Tornabuoni con Giovanna degli Albizzi nel 1486, prima che

Fig. 111. — Affresco del Botticelli nella villa Lemmi, rappr. Lorenzo Tornabuoni e le Arti Liberali. *Fot. Brogi.*

venissero tolte dal loro luogo, apparivano incorniciate da finti basamenti e pilastri, di cui al momento della scoperta non rimaneva che qualche vestigio.[1] Allegorico ne è l'argomento, che il Del Lungo cosí descrive:[2] « Nell'una, il cui fondo è una selva assai folta, che ricorda quella dell'altra allegoria di Sandro polizianesca, la Primavera, Lorenzo Tornabuoni, vestito dell'abito civile fiorentino, con la folta e morbida capigliatura distesa, si

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Op. cit.*, vol. VI, p. 258.

[2] In *La donna fiorentina nel Rinascimento e negli ultimi tempi della libertà*, Milano, 1893, p. 160.

avanza, condotto per mano da una donna di modesto e gentil portamento, verso un circolo di altre sette donne, acconciate (come anche l'introduttrice) fantasticamente, e che pe' vari emblemi di che ciascuna d'esse è fornita simboleggiano certamente le sette Arti liberali; delle quali quella che alle altre sovrasta e par che presegga, fa a lui cenno di accoglienza amorevole. Nell'altra storia, Giovanna, cara figura delle piú vivamente lumeggiate di verità bella che sieno uscite da pennello di quattrocentista... atteggiata a semplicità affabile e graziosa, porge con

Fig. 112. — Affresco del Botticelli nella Villa Lemmi, rappr. Giovanna Tornabuoni e le Virtú. *Fot. Brogi.*

ambe le mani e le braccia protese un pannolino spiegato, nel quale quattro gentili giovinette, che si avvicinano a lei, sono per deporre fiori. E anche questa volta, vestita del costume fiorentino del tempo la persona della sposa; ma a fantasia le quattro che probabilmente son figurate per virtú proprie di lei ».

Lo stesso Botticelli, il Perugino, Filippino Lippi e Domenico Ghirlandaio, furono incaricati da Lorenzo il Magnifico di decorare una sua villa in quel di Volterra, detta lo Speda-

letto.[1] Dei lavori dei primi non rimane più traccia, ma del Ghirlandaio è ancora visibile, sebbene ridotta in pessime con-

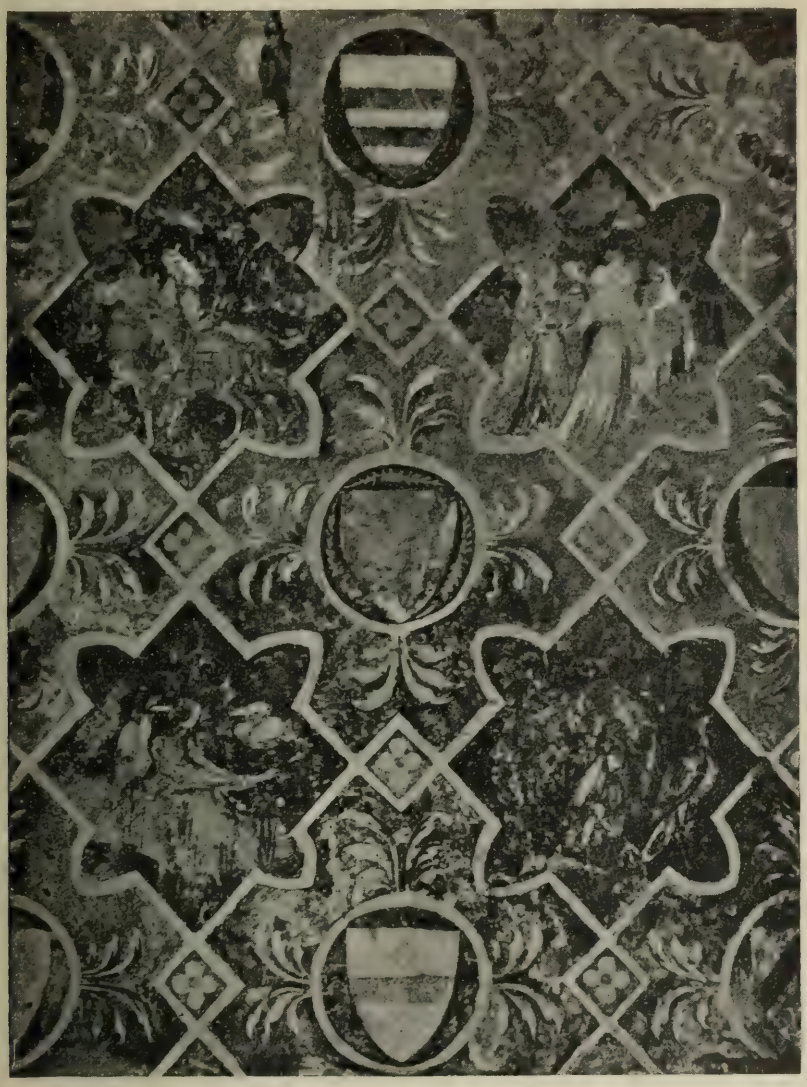


Fig. 113. — Frammento di una decorazione da camera a storie e figure d'animali. (Dall'opera *Il Centro di Firenze*).

dizioni, una pittura a fresco rappresentante la fucina di Vulcano.[2]

Tra le decorazioni a scene animate onde si fregiavano le

[1] Vedi in proposito il documento pubblicato da F. Malaguzzi Valeri in *L'Arte*, a. 1900, p. 146, e il Vasari nelle *Vite di Sandro Botticelli* e *di Domenico Ghirlandaio*.

[2] Cfr. Vasari, *Opere*, vol. III, p. 258, n. 6.

antiche dimore fiorentine, faremo ancora menzione di quella rinvenuta pochi anni or sono nella sala di una villa ad Arcetri. Consiste in un fregio che gira intorno alle pareti, conservato solo in parte, nel quale è riprodotto a chiaroscuro uno sfrenato baccanale. Nella perizia con cui sono disegnati i nudi, nella nervosità e arditezza del tratto, nella foga incomposta dei movimenti, quest'opera d'inspirazione meramente classica reca in sé manifesti i caratteri dell'arte di Antonio Pollaiuolo.

Prima di lasciar quest'argomento, dobbiamo fermarci un istante a esaminare una decorazione da camera, che non ha gran valore d'arte, ma che pure è degna della nostra attenzione, perché riunisce insieme i vari generi di pittura murale finora studiati, dall'ornato geometrico e a mano libera alle figure isolate e alle storie. Dell'opera, un tempo esistente nella casa de' Teri, non rimangono oggi che tre frammenti al Museo di S. Marco. La cornice generale entro cui vengono a disporsi i singoli motivi ornamentali, ha carattere geometrico, e divide la parete nel senso orizzontale in zone alterne di comparti rossi ed azzurri. Nel centro dei rossi stanno entro tondi piccole targhe con stemmi diversi, e di sotto ad ogni tondo escono nelle quattro direzioni opposte quattro pennacchi. La decorazione dei riquadri rossi è dunque uniforme, salvo il variar degli stemmi. Non cosí quella degli azzurri, dei quali i nostri frammenti ci offrono complessivamente tre zone. In ognuno dei comparti della zona superiore è dipinto un quadrupede, che lo stato rovinoso della pittura oggi non permette sempre di riconoscere con sicurezza: a me è sembrato di scorgere in uno un toro, in un altro un cervo, in un terzo due orsi. Nei comparti della zona mediana v'erano scene animate, delle quali disgraziatamente non rimane che qualche vestigio. Vi si scorgono in modo piú o meno confuso un gentiluomo e una dama a cavallo, una dama che galoppa su un corsiero recando in pugno una bandiera, alcune gentildonne accanto ad un albero, e altri gruppi di persone: dall'insieme pare si tratti di storie tolte al romanzo di Tristano. Finalmente in ognuno dei riquadri della serie inferiore è riprodotta una specie di uccelli, tra i quali è forse possibile distinguere dei pellicani, dei fiamminghi, dei fa-

giani, degli uccelli d'acqua. Se in luogo di frammenti avessimo la decorazione completa, vedremmo in tanti quadri sfilarci dinnanzi gli episodi piú salienti di un intero romanzo cavalleresco e tutto un corso figurato di zoologia. Il carattere e lo stile delle rappresentazioni indicano chiaramente che questi quadretti riproducono le miniature di due codici, uno dei quali dovette

Fig. 114. — Spalliera intarsiata del sec. XIV. Da una pittura giottesca, in S. Francesco di Assisi, chiesa inferiore. *Fot. Alinari.*

essere un romanzo francese del sec. XIV. Non si tratta dunque di lavori originali. Ciò non ostante essi ci interessano ancora moltissimo, perché ci fanno conoscere una delle tante vie per cui la cultura in genere e quella dei romanzi in ispecie ebbe a diffondersi tra noi (fig. 113).

Spalliere di legname intarsiate e dipinte. — Allo scopo di riparare le stanze dall'umido e dal freddo, si fasciavano spesso i muri, per l'altezza di tre braccia e piú, di un rive-

stimento di tavole.[1] A tale rivestimento si dava il nome di spalliera, perché serviva da schienale a certi mobili, come letti, lettucci, panche, armadi, casse, che vi erano appoggiati o anche confitti per un lato cosí da far corpo con esso. Nel sec. XIV le spalliere erano per lo piú molto semplici (figg. 140, 221), e solo talvolta lumeggiate di qualche fregio a intarsio geometrico (fig. 114); nel XV invece si arricchirono spesso di numerose modanature e tarsie. Magnifiche soprattutto dovevano esser quelle del palazzo mediceo di via Larga, che l'inventario di Lorenzo (170: 1492) descrive minutamente. Nella Sala Grande stavano « panche et spalliere atorno che ricinghono detta sala, di braccia 80 incircha, di pino corniciate di nocie et tarsie, et piedi di dette panche intagliati pure di nocie — f. 20 ». Nell'anticamera della camera di Monsignore, occupata da Giuliano, si trovava « una spalliera di pino intorno a detta antichamera, di giro di braccia XX, alta braccia 4, con pettorali et cornicie di nocie et tarsie, chon una chassa di detto lavoro all' entrare di detta antichamera lunga braccia . . . ch'una parte di detta spalliera serve al lettuccio et una parte all'armadio a 2 serrami, et piú le coscie dallato et el chapezale da piè d'una lettiera commessa in detta spalliera per uso di letto, lavorate in detto modo; in tutto — f. 20 ». Nell'anticamera di Piero scorgevasi « una spalliera di pino chon pettorali et cornicie di nocie et tarsie, lungha braccia vii in circha con una sopra cornicie a legio, et di sotto chasse lavorate in detto modo et a dua serrami — f. 10 ». Queste e altre notizie offerte dall'inventario ci danno un'idea abbastanza precisa della forma di tali spalliere. Anzitutto esse si componevano di specchi o

[1] Dice L. B. Alberti (*Op. cit.*, L. X, c. XIII: versione del Bartoli): « Se tu farai atorno alle mura un tavolato di abeto o di albero, farà la stanza piú sana, et nell'inverno assai ben tiepida, e la state non sarà molto calda ». Di tali assiti, venutici probabilmente dai paesi settentrionali, fa menzione il Sacchetti alla nov. 138. Essendo annessi allo stabile, è ben raro che i nostri inventari di masserizie se ne occupino; a segno che, oltre ai medicei e ai minerbettiani di cui parliamo piú sotto, non possiamo trarne che questi due esempi:

— Inv. 86 (1411): « i spalliera di legno » in una sala terrena.

— Inv. 91 (1413): « iii assi d'abete confitte per spalliera » in una camera terrena.

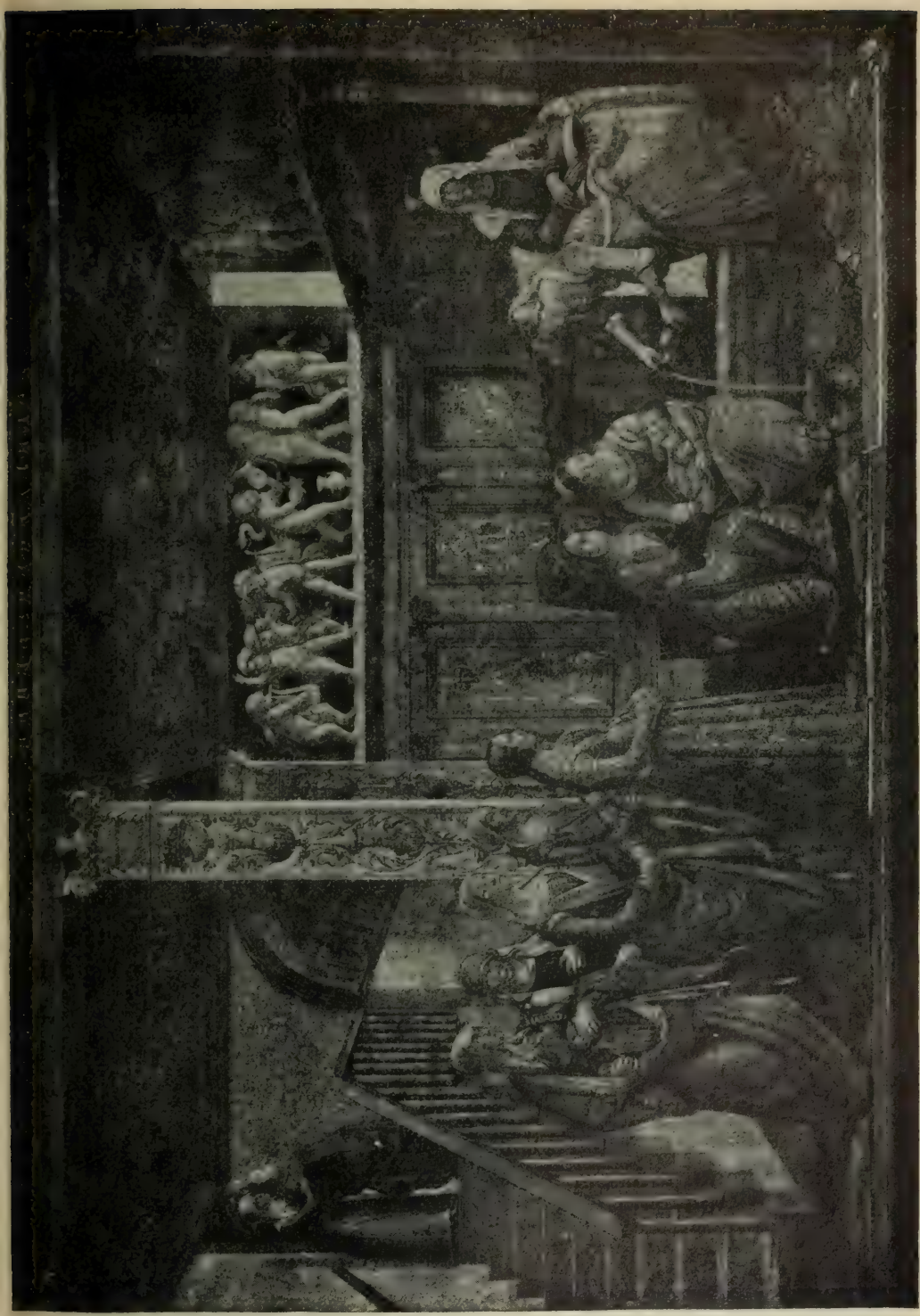


Fig. 115. — Una camera signorile a Firenze alla fine del sec. XV. Affresco del Ghirlandaio rappr. la Natività della Vergine. (S. Maria Novella). *Fot. Alinari.*

quadri centrali racchiusi tra cornici e pettorali;[1] e poiché le spalliere son dette di pino e le cornici e i pettorali di noce, ne consegue che di tavole di pino si componevano gli specchi. Questi apparivano lisci; le cornici e i pettorali intarsiati: e ciò si rileva non tanto dal testo dell'inventario quanto dalla circostanza che in generale a Firenze non si usava fregiar di tarsie che le tavole di noce.

Una stupenda spalliera, su per giú somigliante a queste del palazzo Medici, si vede riprodotta dal Ghirlandaio nell'affresco della Natività della Vergine (Coro di S. Maria Novella). Ha l'aspetto di una trabeazione retta da pilastri di stile corinzio: il cornicione e i capitelli sono intagliati; le cornici minori e i pettorali si fregiano di linee punteggiate ad intarsio; e gli specchi e le lesene di eleganti grottesche di egual lavoro (fig. 115). Del resto, senza ricorrere a documenti figurati, possiamo anche oggi procurarci una viva immagine delle spalliere che abbellivano un tempo le piú sontuose dimore fiorentine osservando quelle, probabilmente ancor piú ricche, della sagrestia di S. Croce in Firenze (fig. 179), della sala del Cambio a Perugia e dello studio del duca Federico nel palazzo d'Urbino, le quali tutte vennero costruite da maestri fiorentini.

A volte, a render le spalliere anche piú ornate, s'incastravano tra le cornici tavole dipinte. Di pitture, per esempio, si decorava la spalliera che nel palazzo di Parte Guelfa ricingeva torno torno la gran sala sotto gli affreschi di Giotto, e che l'inventario de' beni della Parte del 1431 designa come « dipinta ».[2] Parecchie spalliere dipinte ricorda il Vasari, e di qualcuna rimangono tuttora dei frammenti. Egli racconta infatti nella vita del Botticelli che costui « nella via de' Servi, in casa di Giovanni Vespucci, oggidí Piero Salviati, fece intorno a una camera molti quadri chiusi da ornamenti di noce per ricignimento e spalliera, con molte figure e vivissime e belle. Similmente in casa Pucci fece di figure piccole la novella del Boccaccio di Nastagio degli Onesti in quattro qua-

[1] Chiamavansi *cornici* le tavolette di contorno disposte in senso perpendicolare, *pettorali* quelle disposte in senso orizzontale.

[2] Vedi la descrizione di questa sala a p. 154, n. 3.

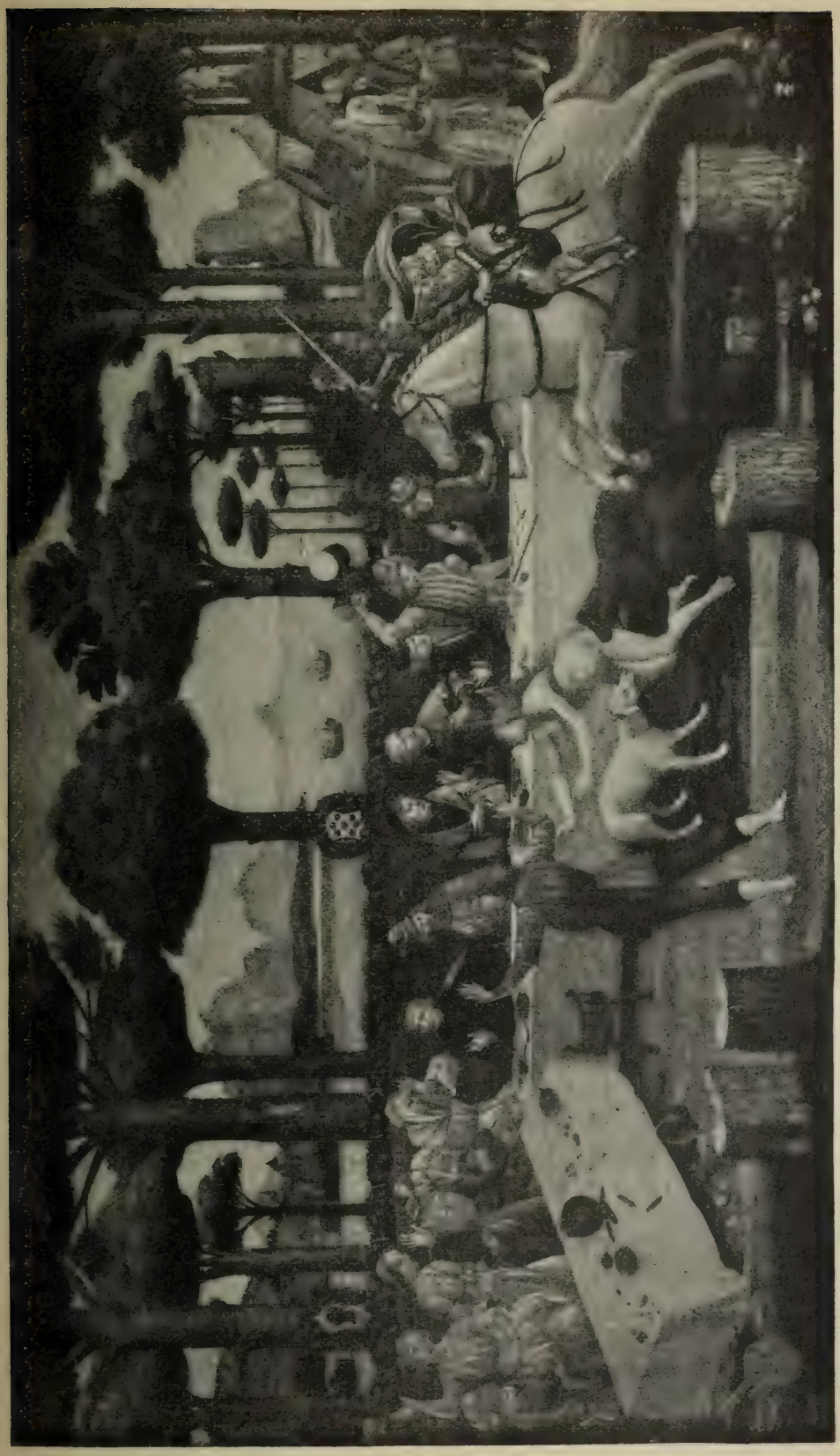


Fig. 116. — Un episodio della novella di Nastagio degli Onesti. Dipinto di spalliera di Bartolomeo di Giovanni.

dri, di pittura molto vaga e bella ». Questi ultimi si trovano presentemente in possesso privato in Francia e in Inghilterra, e i critici moderni li credono eseguiti, non dal Botticelli direttamente, ma da scolari, su disegno o almeno sotto l'immediata direzione di lui [1] (fig. 116). In generale si ritiene che provengano da cofani nuziali; ma tale opinione è certamente erronea perché, data la grandezza di quei quadri, ogni cofano non ne poteva contenere che uno solo: or essi sono in numero di quattro, e per ogni sposalizio non si avevano piú di due cofani. Inoltre, se cosí fosse, il Vasari li avrebbe chiamati cassoni o corpi di cassone, come suol fare in simili casi, non già quadri. Nell'oratorio di S. Ansano a Fiesole si conservano quattro tavole eguali in grandezza, certo frammenti di un'antica spalliera, che rappresentano i Trionfi petrarcheschi dell'Amore, della Castità (fig. 173), del Tempo e della Divinità. Coi Trionfi della Morte e della Fama, oggi mancanti, le tavole dovevano in origine essere sei, e poiché fino a questi ultimi tempi passavano per opera del Botticelli,[2] inclino a identificarle coi « molti quadri » onde si fregiavano le spalliere della camera di Giovanni Vespucci.

Pittore di spalliere fu anche Pier di Cosimo, del quale dice il biografo aretino che « fece . . . in casa di Francesco del Pugliese intorno a una camera diverse storie di figure piccole; né si può esprimere la diversità delle cose fantastiche che egli in tutte quelle si dilettò dipignere, e di casamenti e d'animali e di abiti e strumenti diversi ed altre fantasie che gli sovvennono per essere storie di favole »; e piú sotto soggiunge: « Lavorò per Giovanni Vespucci che stava di rimpetto a San Michele della via dei Servi. oggi di Pier Salviati, alcune storie baccanarie che sono intorno a una camera; nelle quali fece sí strani fauni, satiri e silvani e putti e baccanti che è una maraviglia a vedere la diversità degli zaini e delle vesti, e la varietà delle cere caprine, con una grazia ed imitazione verissima. Evvi in una storia Sileno a cavallo su uno asino con molti fanciulli; chi lo regge e chi gli dà bere; e si vede una

[1] Cfr. *The Burlington Magazine*, vol. I (a. 1903), p. 6 e seg.
[2] Ora si attribuiscono a Iacopo del Sellaio.

letizia al vivo fatta con grande ingegno ». Recentemente il Museo di New York ha acquistato due lunghe tavole di Piero rappresentanti uomini primitivi, Satiri e Centauri che cacciano (fig. 117). Una terza, colla lotta tra Lapiti e Centauri, appartiene al sig. Ricketts; e benché questa sia un po' meno alta delle altre due, io son disposto a vedere in esse, con W. Rankin, altrettanti frammenti della spalliera un tempo posseduta dal Vespucci.[1] Non cosí facilmente concedo ai commentatori del Vasari che i tre quadri da spalliera con istorie di Perseo ed Andromeda del I corridore degli Uffizi abbian fatto parte della decorazione eseguita per Francesco del Pugliese. Quand'anche si vogliano attribuire agli ultimi anni dell'artista anziché alla scuola di lui, essi son troppo povera cosa perché, tra le opere congeneri di Piero, il Vasari avesse a distinguerli con elogi speciali.

Da ultimo sappiamo che nel Cinquecento ammiravasi intorno a un'anticamera del palazzo di Giovan Maria Benintendi una spalliera magnificamente lavorata da Baccio d'Agnolo e fregiata di quattro storie di figure piccole; cioè dell'Adorazion de' magi di Iacopo da Pontormo, della storia di David che vede Bersabea nel bagno del Franciabigio (fig. 174), e di due del Bacchiacca rappresentanti il battesimo di Cristo e la leggenda del re morto.[2]

Spalliere dipinte d'un'altra specie eran quelle che facevan da dossale a certi mobili di lusso, fregiati alla lor volta di pitture, come i forzieri per nozze. Tali spalliere, che avevano un'estensione ristretta e rivestivano solo un tratto di parete, si solevano decorare, allo stesso modo dei mobili cui aderivano, con cornici dipinte o rilevate in istucco e messe d'oro, entro cui stavano confitti pannelli storiati. Per esempio, dall'inven-

[1] Cfr. W. Rankin, *Due importanti pitture di Piero di Cosimo al museo metropolitano d'arte di New-York*, in *Rassegna d'Arte* a. 1905, p. 25; e F. J. Mather e W. Rankin, *Two panels by Piero di Cosimo* in *The Burlington Magazine*, vol. X (a. 1906), p. 332 e seg.

[2] Vasari, *Vite di Baccio d'Agnolo, del Franciabigio, di Bastiano detto Aristotile da San Gallo, di Andrea di Cosimo Feltrini.* Il dipinto del Franciabigio trovasi ora nella galleria di Dresda. Di quelli del Bacchiacca, uno è a Dresda, l'altro nella galleria di Berlino.

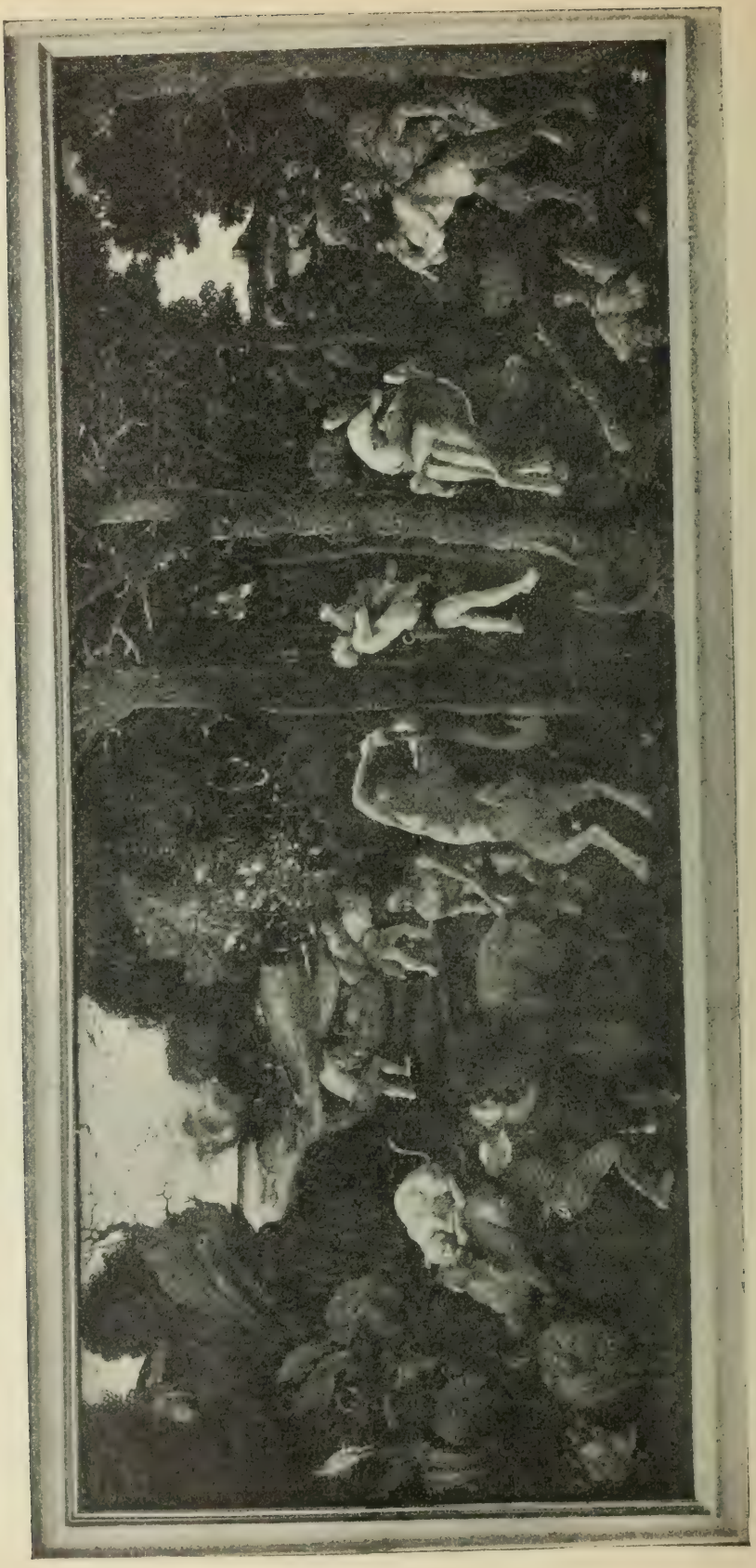


Fig. 117.

Una caccia d'uomini e di satiri. Dipinto di spalliera di Piero di Cosimo.

tario di Lorenzo il Magnifico (170, 1492) apprendiamo che nella camera detta di Monsignore nel palazzo di via Larga esisteva « una spalliera di braccia XIII lunga et alta braccia 1 ½ sopra a' detti forzieri et chassone, dipintovi drento la storia della giostra di Lorenzo, con cornicie et colonnette messe d'oro, divisa in 3 parte, di mano dello Scheggia — f. 60 ». I due forzieri erano dipinti con istorie di Marco Marcello, il cassone tarsiato.

Di una spalliera colorita ad animali da Giuliano Pesello in casa di Pier Francesco de' Medici, fanno menzione Antonio Billi e l'Anonimo Gaddiano; e il Vasari riferisce[1] che nella camera nuziale di Pier Francesco Borgherini, famosa nella storia del-

Fig. 118. — Una battaglia. Dipinto di cornice di Paolo Uccello. *Fot. Alinari.*

l'arte per i mobili dipinti da Andrea del Sarto e da altri celebri artisti della prima metà del Cinquecento, « fece il Bacchiacca molte figurine ne' cassoni e nelle spalliere », cioè, secondo io intendo, nei cassoni e nelle spalliere annesse.

Una pittura che un tempo doveva far parte d'una spalliera di questo genere, è la tavola delle Nozze Adimari-Ricasoli (figg. 2, 3, 4). Infatti il canonico Salvino Salvini, vissuto nella seconda metà del sec. XVII e nella prima del XVIII, che, a quanto pare, poté vederla ancora al suo posto d'origine, la dice collocata nel mezzo d'un'antica grandiosa spalliera di

[1] *Vita di Bastiano detto Aristotile da San Gallo.*

legno ornata d'intagli e dorature.[1] Dalle sue parole non risulta ch'essa fosse accompagnata da altre tavole consimili, sicché non dobbiam ritenerla incastrata in una spalliera disposta tutt'intorno alla camera, ma in un tavolato poco esteso, probabilmente in uno schienale di forzieri per nozze.

Cornici dipinte. — Quando la spalliera di legname era priva d'ornati, si poteva, senza inconvenienti, lasciare alla parete che le stava sopra il color bianco dell'intonaco; ma quand'era fregiata di tarsie e di pitture, le leggi dell'armonia volevano che anche sulla parete contigua si stendesse una decorazione non meno sontuosa, se pur diversa. Tale decorazione poteva consistere in affreschi, in arazzi, oppure in una serie di tavole dipinte e infisse entro larghe cornici di legno intarsiate o scolpite e lumeggiate d'oro, che formavano in certo modo una continuazione della spalliera sottoposta, e in alto si collegavano al soffitto.

Fig. 119. — La Temperanza. Dipinto di cornice di Piero Pollaiuolo. *Fot. Alinari.*

Per la stretta relazione che correva tra questi tavolati e le spalliere, pare che i fiorentini del Quattrocento non distinguessero gli uni dalle altre, e li designassero entrambi

[1] Il Salvini si occupa di questa tavola in un luogo della sua *Istoria de' canonici fiorentini* (inedita nell'Archivio Capitolare di Firenze) che venne riferito da M. Lastri (*Osservatore Fiorentino*, Firenze, 1821, vol. I, p. 100).

collo stesso nome. Cosí almeno stimo di dover concludere da certi passi di Antonio Billi e dell'Anonimo Gaddiano, i quali, accennando alle sette Virtú dipinte da Piero Pollaiuolo e dal Botticelli, le dicono confitte nella spalliera della sala della Mercanzia, mentre in realtà dovevano esser collocate sopra di essa, secondo richiedono le loro dimensioni.[1] Il Vasari invece fa distinzione tra le spalliere e i tavolati sovrastanti ch'egli nella vita di Dello chiama piú volte *cornici*;[2] e noi, per amor di chiarezza, seguiremo il suo esempio.[3]

Sebbene oggidí non se ne trovi piú alcuno al luogo primitivo, in pratica è facile stabilire se un dipinto in origine facesse parte d'una spalliera o d'una cornice: non solo i quadri

[1] Che tali figure stessero in origine a decorare la parete del Tribunale della Mercanzia, è confermato dai documenti pubblicati da G. Mesnil in *Miscellanea d'Arte*, vol. I, p. 43 e seg.; in uno dei quali si dice che la Carità, la prima fatta da Piero, « est picta seu designata in pariete seggii sex consiliorum dicte universitatis ».

[2] In un luogo dice che si solevano dipingere a storie non solo i cassoni, ma « i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno, e altri cosí fatti ornamenti da camera »; e piú sotto accenna ad alcuni cassoni, spalliere e cornici dipinte esistenti nella camera detta di Lorenzo nel palazzo di via Larga. Ora dall'inventario mediceo compilato nel 1492 (170) noi sappiamo che in quella camera, oltre ai forzieri e alle spalliere fatte dallo Scheggia, sopra la spalliera stavano certe tavole dipinte dall'Uccello e dal Pesellino, nelle quali sono appunto da vedere le cornici in questione. (Piú sotto riferiamo per disteso tanto il passo del Vasari quanto il luogo dell'inventario).

[3] I numerosi inventari compilati tra il 1493 e il 1545 e inseriti nei *libri di Ricordi* d'Andrea Minerbetti e di Ruggero suo figlio, fanno spesso menzione dei tavolati parietali, cui danno diversi nomi in tempi diversi. Quelli della fine del sec. xv e del principio del xvi chiamano, a quanto pare, *spalliere* i tavolati di legno semplice, e *cornicioni* i tavolati di legno dorato e dipinto, sia che rivestano la parte inferiore o la superiore del muro. I posteriori invece usano il nome di cornicioni per gli uni e per gli altri. In tutti poi il termine *cornice* è adoperato ad indicare un fregio di legno confitto nel muro e fornito talvolta di piuoli a guisa di cappellinaio, che faceva da finimento allo zoccolo della stanza. Alle cornici di questo genere durante il Cinquecento si appendevano i cuoi d'oro, allora diventati di gran moda. Da ultimo va notato che parecchi dei cornicioni dipinti cui si accenna negl'inventari Minerbetti, dovevano essere, non già istoriati, ma semplicemente coloriti a fregi ornamentali; e che nel sec. xvi, come da quegli stessi documenti si rileva, l'uso dei tavolati parietali andò via via diffondendosi sempre piú. Ecco ora, a commento di quanto abbiam detto, alcuni passi caratteristici

da cornice hanno dimensioni maggiori, ma contengono anche figure assai piú grandi, da esser vedute a distanza.

Essi rappresentavano soggetti diversi secondo la diversa destinazione delle stanze in cui venivano collocati: scene di battaglia, nella camera di un uomo di stato o di un capitano; ritratti di uomini illustri e le sette Arti liberali in uno studio; nell'aula di un tribunale, le figure allegoriche delle Virtú; in una camera nuziale, a seconda dei gusti e del carattere degli sposi, storie e figure bibliche o mitologiche, feste, scene di romanzi ecc. Anche la grandezza e la forma delle tavole variavano secondo l'altezza della parete da decorare; v'erano quindi dipinti da cornice di differenti proporzioni, piú larghi che alti o viceversa.

degli inventari Minerbetti dove si parla di spalliere, di cornicioni e di cornici:

— Inv. 171 (1493): « i cornicione dipinto sopra forzieri » nella camera nuziale di Andrea.

— Inv. 176 (1499): « i cornicione d'albero dipinto » nella camera terrena, « i cornicione intorno » nella camera dell'ammezzato, « i cornicetta d'albero » nel necessario.

— Inv. 177 (1499): « i spalliera d'asse d'abeto » nello scrittoio terreno, « XXVI braccia di cornicione dipinto » nella camera d'Andrea, « i cornice con 4 pihuoli » nell'anticamera.

— Inv. del 1502: « ii cornicioni, i sopra chassoni e i sopra lecto e lectuccio » nella camera terrena, « i cornicione dipinto sopra 'l lecto e lectuccio » nella camera del salotto.

— Inv. del 1512: « i cornicetta / i stuoia } braccia 10 ».

— Inv. del 1521: « i cornicione dipinto e messo d'oro, braccia X, sopra 'l letto ».

— Inv. del 1536: « i cornicione di 2 pezi sopra el lecto », « 3 pezzi di cornicione sopra e chassoni e intorno a chassoni e intorno al lecto dipinti con oro ».

— Inv. del 1545 (redatto da Andrea): « braccia 44 di cornicioni dipinti » in camera terrena, « braccia 26 di cornice verde » in sala, « braccia 28 di cornicioni di noce » in camera di sulla sala, « braccia * di chornicioni di cholore di noce » in camera d'Andrea.

— Inv. del 1545 (redatto da Ruggero): « braccia di chornice verde — braccia di quoi rossi chon fregi doro » in sala dove si mangia, « braccia di cornicioni di nocie — braccia di chuoi bigi e doro » in camera di Ruggero, « braccia di chornice dipinta d'oro — braccia di chuoi rossi ed oro » in un'anticamera.

* Il numero delle braccia è lasciato in bianco qui come nei casi seguenti.

Nell'inventario de' beni di Lorenzo il Magnifico (170. 1492) troviamo la seguente minuta descrizione della spalliera e della sovrapposta cornice dipinta che circondavano una camera terrena del palazzo di via Larga, detta camera di Lorenzo: « una spalliera d'arcipresso riquadrata chon tarsie e pettorali et cornicie di nocie, nella quale spalliera sono uno armadio a 7 palchetti et due usci alti braccia iii $^1/_4$ l'uno, è lunga tutta braccia xxiiii; et piú una cassa a piè d'una parte di detta spalliera del medesimo legname, è lungha detta chassa braccia xv et è a 5 serrami: di stima tutto — f. 30. Sei quadri chorniciati atorno e messi d'oro sopra la detta spalliera e sopra al lettuccio, di braccia 42 lunghi et alti braccia iii $^1/_2$, dipinti, cioè tre della rotta di S. Romano, e uno di battaglie di draghi et lioni, et uno della storia di Paris di mano di Pagolo Uccello, e uno di mano di Francesco di Pesello entrovi una caccia — f. 300 ». Tali decorazioni, insieme con le altre eseguite dallo Scheggia di cui s'è discorso a proposito delle spalliere, sono certamente quelle stesse a cui accenna il Vasari nella vita di Dello, là dove dice: « Si è veduto insino a' giorni nostri, oltre molti altri, alcuni cassoni spalliere e cornici nelle camere del magnifico Lorenzo vecchio de' Medici, nei quali era dipinto di mano

Fig. 120. — Ercole che soffoca Anteo. Quadro di Antonio Pollaiuolo. *Fot. Alinari.*

di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri, tutte le giostre, torneamenti, cacce, feste ed altri spettacoli fatti ne' tempi suoi, con giudizio con invenzione e con arte meravigliosa ».

Queste pitture da cornice andarono disgraziatamente perdute; ma altre dello stesso genere si conservano tuttora. Gli Uffizi, il Louvre e la Galleria Nazionale di Londra possiedono tre tavole dell'Uccello rappresentanti scene di battaglia che devono aver fatto parte di una medesima decorazione perché sono di grandezza eguale, e che, secondo i signori Crowe e Cavalcaselle, [1] sarebbero da identificare con tre delle « quattro

Fig. 121. — Gli amori di Venere e Marte. Quadro di Sandro Botticelli.

grandi storie in legname, piene di guerre e uomini armati con portature di que' tempi bellissime » di cui, al dir del Vasari, l'Uccello ornò un terrazzo nell'orto de' Bartolini in Gualfonda (fig. 118). La quarta di tali storie fu veduta un tempo presso gli antiquari fiorentini Lombardi e Baldi, ma ora non si sa piú dove sia. [2]

Un'altra serie importante di dipinti da cornice è quella delle sette Virtú cardinali e teologali che sovrastavano al seggio de' magistrati nel Tribunale della Mercanzia e che già conosciamo. Sei di esse, pur troppo rovinate al punto da doversi ritenere quasi perdute, sono di Pier Pollaiuolo (figg. 119, 268); la settima, la Fortezza, è di mano del Botticelli.

[1] *Op. cit.*, vol. V, p. 24.
[2] G. Frizzoni, *Arte italiana del Rinascimento*, Milano, 1891, p. 231.

Poiché si conservano nella nostra città, accennerò ancora alle otto tavolette da cornice della Galleria Corsini, rappresentanti Apollo e le Muse, sebbene non provengano da un edifizio di Firenze, ma dallo studiolo del palazzo ducale d'Urbino. I quadri in origine erano dieci; oggi però Euterpe ed

Fig. 122. — Il concerto di Pane. Quadro di Luca Signorelli.

Urania non si trovano piú colle sorelle, né saprei dove si possano rintracciare. Secondo l'autorevole giudizio di Giovanni Morelli (*Kunstkritischen Studien* ecc., vol. I, p. 327), recentemente confermato dal Calzini (*L'Arte*, a. XI, p. 225), Apollo e Talia sono da attribuirsi a Timoteo Viti, le sei Muse rimanenti a Giovanni Santi.[1]

[1] Ricordo tra i dipinti di altre scuole sicuramente confitti entro cornici da camera, le sette Allegorie delle Arti liberali che Giusto di Gand eseguí per la biblioteca del palazzo ducale d'Urbino, e di cui solo quattro (Musica, Rettorica, Dialettica, Astronomia) giunsero fino a noi; i ventotto ritratti di uomini famosi antichi e moderni fatti da Giusto per lo stesso luogo; i quadri (tra i quali due del Mantegna, due del Costa e uno del Perugino)

Dei documenti grafici a me noti, uno solo rappresenta una cornice di ricignimento di carattere artistico ed è l'affresco del Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella raffigurante la Natività della Vergine (fig. 115). Ivi, tra la spalliera intarsiata e il soffitto, corre sulla parete un fregio di putti danzanti, co-

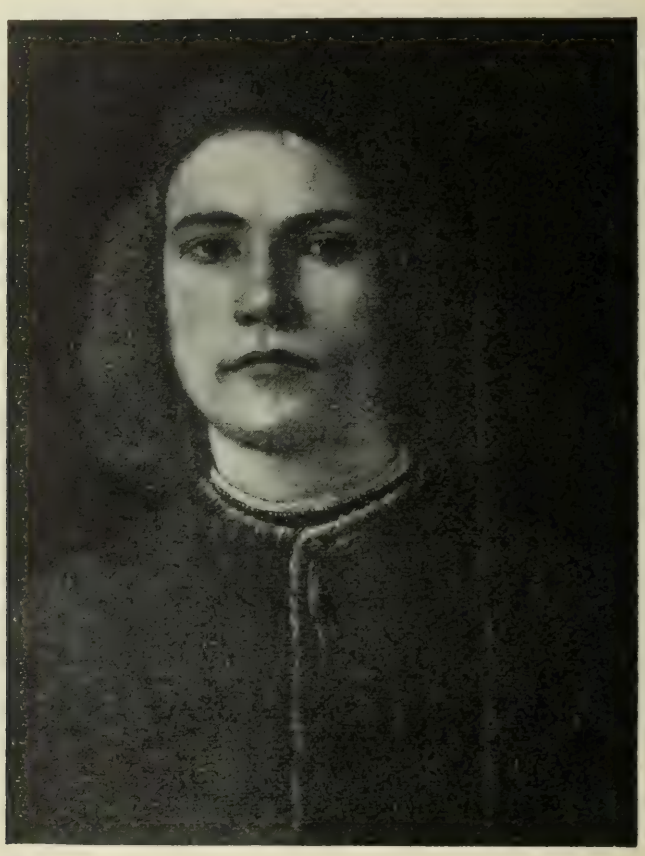


Fig. 123. — Ritratto di ignoto, di Sandro Botticelli.

lorito in modo che si rimane incerti se l'artista abbia voluto rappresentare un bassorilievo di maiolica del genere di quelli che uscivano dalla bottega dei Della Robbia o un finto rilievo a chiaroscuro, dipinto a fresco, su tavola o su tela.

Trofei d'armi. — Le pareti delle sale e delle logge interne si ornavano spesso con trofei di lance, di scudi, di targhe, di

che decoravano uno studio nel castello di Mantova. (Sulla collocazione di questi ultimi vedi Patricolo in *Rassegna d'Arte*, vol. I, p. 37).

rotelle e di palvesi, recanti in colori e oro stemmi gentilizi e del Comune. Erano armi di parata, che altre volte avevano servito ai membri della famiglia in occasione di cavalcate, di armeggerie e di tornei o per andar rettori in qualche città, e che ora si appendevano nei luoghi piú in vista, non meno per nobile ornamento che per ricordo e testimonianza dei trionfi e degli onori in diversi tempi conseguiti dalla casata.[1]

Anche quando allestivansi banchetti all'aperto, in un cortile o in un giardino, i trofei d'armi concorrevano spesso, insieme coi capoletti e gli arazzi, a rendere piú magnifico l'apparato. Cosí, nell'affresco di Fra Filippo nel duomo di Prato che rappresenta il festino d'Erode imbandito in un cortile, è figurata una targa appesa per trofeo (fig. 212); e nel quadro da spalliera dove Bartolomeo di Giovanni figurò un episodio della novella boccaccesca di Nastagio degli Onesti, sopra le tavole del convito disposte nella pineta di Ravenna, pendono dagli alberi, a guisa d'ornamento, diverse targhe con gli stemmi dei Medici e dei Pucci (fig. 116).[2]

[1] In due sale di Leonardo di Neri di ser Benedetto (Inv. 22, 1387) stavano appesi 3 palvesi e 2 scudi; in una sala di Bartolomeo di Spinello (Inv. 14, 1381) 5 rotelle; in una sala di messer Meo de' Cocchi (Inv. 34, 1389) 8 pavesi piccoli, 4 rotelle, 1 scudo, 4 lance; in una sala di Filippo di Baron Cappelli (Inv. 64, 1400) « v pavesi dell' arme sua » e « xvi lance grandi dipinte », e in un' altra sala, detta *madornale*, dello stesso « xv pavesi apicati dell'arme sua, x targhe dell'arme sua ». 2 rotelle e 2 targhe vedevansi in una sala di Arrigo Rondinelli (Inv. 130, 1418); 7 scudi « chon piú armi di chomune et di casa » in una del palazzo Medici (Inv. 170, 1492); e « 2 targhe con la † e parte guelfa », cioè con la croce rossa del Comune e l'aquila verde della Parte, in un' altra del palazzo Minerbetti (Inv. 175, 1499). Nel Cinquecento alle antiche armi pubbliche si sostituirono quelle della casa regnante, come appare da un inventario Minerbetti del 1545 (*Libro di Ricordi* di Ruggeri, c. 28 r. e seg.), il quale, nella *sala dove si mangia*, vicino a piú *tondi* o rotelle con armi del vescovo, Minerbetti e Alamanni, Minerbetti e Medici, registra « i tondo chon arme ducha e duchessa ». Quanto ai trofei d'armi nelle loggie interne, vedi il cap. XII.

[2] Targhe appese in simil modo, ma con stemmi differenti, si scorgono pure in due altri dipinti per mobili che imitano questo di Bartolomeo di Giovanni e ora trovansi in raccolte private d'America. Uno di essi, opera di Iacopo del Sellaio, è riprodotto in *The Burlington Magazine*, vol. X (1906), p. 205.

Quadri, scolture e opere di plastica. — Nel Quattrocento, ai vecchi elementi ornamentali onde s'abbelliva la casa fiorentina, se ne aggiunsero altri che diedero poi origine alla decorazione moderna degli appartamenti. Si può dire infatti senza tema d'errare che questa ebbe la sua culla in Firenze, e propriamente in quelle dimore medicee dove, per l'opera sapiente e infaticabile di Cosimo, di suo fratello Lorenzo, di

Fig. 124. — Ritratto d'un vecchio e d'un bambino, di D. Ghirlandaio.

Piero il Gottoso e di Lorenzo il Magnifico, si era venuta a poco a poco raccogliendo una quantità di stupendi oggetti d'arte così antichi come moderni. Gli antichi erano collocati nei giardini; i moderni distribuiti nelle varie stanze, dove mobili scolpiti, tarsiati e dipinti, arazzi, quadri, scolture e avori plastici di vario genere apparivano disposti con tal

sottile artificio di reconditi accordi e di contrasti apparenti da rendere col loro insieme una magnifica sinfonia di forme e di colori. Dopo la caduta della civiltà antica, era la prima volta che si assegnava all'arte, nelle diverse sue forme, una parte cosí cospicua nell'ornare l'interno di un palazzo. Dalla riunione armonica di tante cose belle nacquero spontaneamente effetti estetici impreveduti, combinazioni di linee e di tinte, d'ombre e di luci prima non sospettate, e ne derivò quel nuovo sistema di decorazione che, colle varianti imposte dalle circostanze mutate e dai capricci della moda, venne poi adottato nei secoli successivi, da quanti signori in Italia e fuori fecero professione di buon gusto e di amore all'arte.

Uno degli elementi principali del nuovo sistema decorativo erano i quadri, quali li intendiamo noi (cioè tavole e tele dipinte e chiuse in cornice, che si possono trasportare con facilità e appendere al muro dove piú torna comodo), e anzitutto i quadri d'argomento religioso.[1] Già nel Trecento era, a dir vero, cosa ordinaria vedere nelle camere da letto piccole anconette col Salvatore, la Vergine e i santi; ma esse vi si trovavano per mere ragioni di culto e non già in grazia del loro valore estetico o a scopo ornamentale. Nelle stanze medicee invece, i numerosi quadri sacri erano collocati qua e là, frammisti ad altri quadri, a statue, a bassorilievi di argomento non solo profano ma anche mitologico; e la stranezza o, piuttosto, la sconvenienza di certi ravvicinamenti, tenendo conto delle idee medioevali, dimostra precisamente che chi aveva regolata la distribuzione di tutte quelle opere d'arte, si era attenuto ad un criterio puramente estetico, senza

[1] Nel palazzo di via Larga, oltre ad altri molti, l'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico (170. 1492) registra i seguenti: nella camera della sala grande « dua quadri di legname sopra al chammino dipintovi uno sam Piero e uno sancto Pagholo di mano di Masaccio — f. 12 »; nella camera grande terrena di Lorenzo un'Adorazion de' magi dell'Angelico, un S. Sebastiano dello Squarcione e un S. Gerolamo; nella sala grande di Lorenzo « uno panno sopra l'uscio della chamera di br. 5 lungho, cornicie intorno messa d'oro, dipintovi una fighura di sancto Giovanni di mano d'Andreino — f. 15 »; nella camera abitata da Giuliano « uno colmetto picholo, cornicie messe d'oro, dipintovi una testa di uno Christo, opera fiandresca — f. 4 ».

alcun riguardo al soggetto da esse rappresentato. Cosí in una camera del palazzo di via Larga parecchi quadri religiosi si trovavano vicini all'Ercole e Anteo del Pollaiuolo e a « uno gnudo di bronzo »; e nella gran sala della villa di Careggi un S. Gerolamo figurava in mezzo a quadri rappresentanti cantori, balli di garzoni e di donne, e femmine ignude.[1]

Fig. 125. — Ritratto di una gentildonna di casa Bardi, di Domenico Veneziano (?) *Fot. Alinari.*

Negli appartamenti medicei i quadri profani avevano un'importanza decorativa anche maggiore che i sacri. Di quelli d' argomento mitologico i primi ad esservi ammessi furono, a quanto sembra, le tre grandi tavole di Antonio Pollaiuolo rappresentanti le lotte di Ercole contro Anteo, il leone nemeo e l'idra di Lerna.[2] Piú tardi i Medici ricorsero di preferenza, per tal genere di lavori, al Botticelli, il quale eseguí per loro la nascita di Venere, la Primavera, gli amori di Venere e di Marte (fig. 121), il Bacco in atto di bere, la Pallade in piedi sopra

[1] Chi volesse farsi un'idea piú precisa del sistema tenuto dai Medici nel decorare le loro dimore, e sapere quante e quali opere appunto fossero raccolte nelle singole stanze, consulti E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV s., Paris, 1888.* Ivi sono pubblicate quelle parti dell'inventario di Lorenzo il Magnifico del 1492, che hanno relazione coll'arte.

[2] Vasari, *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli.* Queste tavole che misuravano sei braccia in quadro, sono oggi perdute. Dei combattimenti contro Anteo e l'Idra si conservano agli Uffizi due piccole copie di mano dello stesso Pollaiuolo (fig. 120).

i bronconi ardenti e l'altra col centauro.[1] Anche il bellissimo concerto arcadico del museo di Berlino fu dipinto da Luca Signorelli per commissione di Lorenzo il Magnifico (fig. 122). Altri quadri profani rappresentavano allegorie,[2] ritratti,[3] vedute di Firenze,[4] balli, animali e scene di genere.[5] Alcune

[1] Queste opere si conservano tutte, ad eccezione del Bacco e della Pallade in piedi sui bronconi.

[2] Nel palazzo di via Larga, nella saletta rimpetto alla sala grande stavano (Inv. 170. 1492) « uno colmo di legname suvi una fighura gnuda che dorme in una schanna con due fighure vestite, chon chasamenti, di mano di maestro Filippo — f. 10 », e « uno panno fiandresco, cornicie intorno messe d'oro, dipinto drento piú figure bachanarie intorno a una quaresima, sta sopra all'aquaio — f. 10 ».

[3] Nel palazzo di via Larga esistevano nella camera di Lorenzo i ritratti del duca Galeazzo Sforza di mano di Piero Pollaiuolo, e del duca d'Urbino; e in un'altra stanza « uno colmetto con dua sportelli, dipintovi dentro una testa di una dama, di mano di maestro Domenico da Vinegia — f. 8 ».

[4] Nella camera delle due letta nel palazzo di Firenze, era appeso « un quadro rappresentante il palazzo dei Signori colla piazza e loggia e chasamenti intorno chom' ella sta »; e in altra stanza, due quadri di legno, in uno dei quali era dipinto il Duomo e S. Giovanni, e nell' altro il palazzo dei Signori. Gaetano Milanesi (Vasari, *Opere*, vol. II, p. 332 n. 2) crede che questi ultimi siano da identificare con due quadri a colori in prospettiva fatti da Filippo Brunelleschi, uno dei quali rappresentava il Duomo e il Battistero e l'altro la piazza de' Signori, di cui parla il Manetti nella vita del Brunelleschi.

[5] A Firenze, nella sala grande di Lorenzo vedevasi « uno panno sopra l'uscio della sala di braccia 4, corniciato intorno et messo d'oro, dipintovi drento e' lioni nelle graticole (cioè in gabbia), di mano di Francesco di Pesello — f. 4 ». A Careggi, nella sala grande terrena c'erano « tre panni franzesi dipinti sopra a tre uscia di detta sala, uno dentrovi uno praone et altre prospettive, e uno d'un uomo e una femmina, e uno di quattro donne e tre huomini che si danno piacere — f. 2 »; nel pianerottolo della scala su di sopra da ire in sala grande « uno panno franzese sopra l'uscio da ire in sala grande, cornicie attorno, dipintovi drento una mezza fighura con piú libri sopra il chapo et uno luccio che li morde il dito », e « uno panno franzese sopra l'uscio della chucina, cornicie attorno, dipintovi drento una mezza fighura chon uno fiascho in braccio et più altre cose »; nella sala grande di sopra « cinque panni dipinti sopra cinque usci di detta sala, con cornicie attorno di legno, che nell'uno è dipinto paoni, fagiani e piú altri uccelli, nell'altro chantori e nell'altro due femine gnude che si bagnano e piú altre fighure, et nell'altro uno ballo amorescho con piú altre fighure alle finestre, et nell'altro santo Girolamo vestito a uso di chardinale con uno descho e piú libri in prospettiva — f. 3 », e « uno panno grande in uno telaio dipinto di verde terra, entrovi uno archo trionfale cho molta gente d'arme a piè e uno ballo di gharzoni e donne con piú paesi e terre, el quale è lungo br. vi, largho br. 3 — f. 4 ».

tavole infine facevano l'ufficio delle nostre carte geografiche murali, e recavano delineati in colori città e paesi: in una era riprodotto l'universo.[1]

Fig. 126. — Ritratto d'ignota, di D. Ghirlandaio.

Rispetto ai caratteri esteriori di tutti questi dipinti, va notato che i piú erano a semplice tempera, sebbene ve ne fosse pure qualcuno verniciato ad olio.[2] Dall'inventario del 1492 apprendiamo che una gran parte delle tele erano colorite alla francese, e cioè in quella maniera particolare di tempera che si usava anche ne' capoletti di pannolino, dai quali esse si distinguevano specialmente per le dimensioni minori e perché ricinte di cornici.[3]

[1] A Firenze, nella camera della sala attigua alla loggia, si trovavano « uno quadro dipintovi una Italia — f. 25 » e « uno quadro di legno dipintovi una Spagna — f. 12 »; nella camera della sala grande di Lorenzo « un colmo di br. 3 lungho, dipintovi una Terra Santa — f. 6 » e « un colmo di br. 2 $^1/_2$ dipintovi la Spagna — f. 8 »; nell'anticamera di detta camera un colmo dipintovi una Roma e un altro dipintovi l'universo; finalmente nell'anticamera del terrazzo « uno quadro dipintovi drento una Lombardia, lungho br. 4 $^1/_3$, largho br. 2 — f. 1 ».

[2] Per esempio, un S. Girolamo seminudo e con un teschio in mano, di Domenico Veneziano.

[3] Vedi pag. 179, n. 5. Dei panni dipinti alla franzese diremo al capitolo IV.

Vanno ancora annoverati tra i quadri posseduti dai Medici un pannetto d'arazzo a soggetto sacro, che per le sue piccole proporzioni non poteva sicuramente servire da tappezzeria,[1] e certi pezzi di stoffa ricamata o tessuta a figure con fili di seta, d'argento e d'oro, non meno preziosi per la materia che per la straordinaria finezza del lavoro.[2]

Come s'è detto, a determinare il carattere della nuova maniera di decorazione adottata nelle dimore medicee, concorrevano, insieme coi quadri, anche sculture e lavori plastici di vario genere. Le opere antiche di maggiori dimensioni vennero collocate nel piccolo giardino annesso al palazzo di via Larga, e nell'altro vicino a S. Marco; e i busti antichi, sopra le porte del cortile del palazzo. Invece le opere antiche minori e le moderne furono distribuite per le varie stanze in un sapiente disordine artistico, essendosi tenuto conto, nel disporle, non tanto del soggetto rappresentato quanto del pregio dei singoli pezzi e dell'effetto estetico generale.[3] Ai lavori di scultura e di pla-

[1] « Uno pannetto d'arazzo lungho br. 1 $^1/_4$, largho br. 1, entrovi una mezza fighura di Nostra Donna chol bambino in chollo e tre magi, mezze fighure — f. 50 ».

[2] « Uno pannetto d'ortichino di br. 1 per ogni verso, richamato di seta e d'oro con fighure, fogliami e animali — f. 8 ».

— « Un altro pannetto quadro, di br. 3 $^1/_2$ per ogni verso, entrovi una Nostra Donna cho' uno bambino a sedere chol duca di Borghogna, tessuto d'ariento, d'oro e di seta — f. 60 ».

— « Uno panno di br. 4 per ogni verso, tessuto di seta e oro, entrovi xi figure e piú chasamenti — f. 100 ».

[3] Circa la loro distribuzione nei diversi locali, ecco quanto si rileva dall' Inv. di Lorenzo il Magnifico del 1492 (172). Si avverta però che qui non citiamo tutte quelle nominate dall'inventario, ma solo le piú caratteristiche. Nel palazzo di Firenze, nella camera della sala grande che dava sulla loggia, stava fra l'altro « uno colmo di marmo sopra l'uscio dell'anticameretta chon cholonne da lato di legname et chapitelli messi d'oro, e in detto colmo una Nostra Donna chol bambino in braccio di mezzo rilievo, con 4 agnoli, cioè dua per lato — f. 23 »; nella camera delle due letta « una testa di marmo di tutto rilievo .... in sul chappellinaio del lettuccio » e « un quadro di Nostra Donna col bambino in braccio e agnoli, tutto di bronzo »; nella sala grande di Lorenzo, un bassorilievo di marmo rappresentante la Vergine; nella camera della sala grande di Lorenzo « una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera della impronta di Piero di Cosimo — f. 12 », « una testa di marmo sopra l'archo dell'uscio di chamera,

stica si aggiungeva qualche tavola di mosaico, dovuta, secondo il Müntz, a David del Ghirlandaio.[1]

Dato il grande e legittimo ascendente esercitato dai Medici sulla cultura e sul gusto estetico della società fiorentina, è naturale che il loro esempio venisse seguíto dalle piú cospicue

ritratto al naturale mona Lucrezia — f. 10 ». * « una fighura gnuda ritta chon uno bastone, di marmo di tutto rilievo », « un bassorilievo corniciato con una Ascensione di Donatello », « un'altra fighuretta di marmo di tutto rilievo messa a sedere »; nell'anticamera di detta camera, piú marmi e bronzi di Donato, e inoltre « una tavoletta di marmo sopra l'uscio dello schrittoio chon cinque fighure antiche — f. 10 »; nello scrittoio « uno gnudo di bronzo di tutto rilievo tondo, d'alteza di braccia $^2/_4$ circha, vochato lo gnudo della paura — f. 6 », ** « uno gnudo di bronzo chon panno armachollo e alia in chapo, alto braccia $^1/_3$ in circha — f. 4 » *** e « un altro gnudo fighura d'Erchole senza ghambale — f. 2 »; nella soffitta sopra l'anticamera della camera grande detta di Lorenzo « una nostra Donna di mezzo rilievo invetriata in sun una ghocciola fitta nel muro — f. 3 »; **** nella saletta rimpetto alla sala grande « una storia di bronzo sopra il chamino di piú chavagli ignudi, cioè una battaglia lungha braccia 1 $^2/_3$ alta braccia $^2/_3$ — f. 30 »; ***** nella camera chiamata di Monsignore dove sta Giuliano « uno colmo di tabernacolo di legname con piú ornamenti d'oro, alto braccia 4 $^1/_2$, largo braccia 2 $^2/_3$, dentrovi una Nostra Donna a sedere col bambino in collo, di mezzo rilievo et invetriato — f. 30 », « uno gnudo di bronzo alto uno braccio con una palla d'oro in mano — f. 8 », « uno Erchole che scoppia Anteo, di bronzo tutto, alto braccia $^1/_8$ — f. 2 », ****** « una testa di marmo sopra l'uscio dell'antichamera di tutto rilievo, ritratto al naturale di Giovanni di Cosimo de' Medici — f. 25 ». ******* Altri « gnudi » erano in altre stanze. Finalmente nell'anticamera del terrazzo vedevansi « due fighure di femine di terra di tutto rilievo ». A Careggi si trovava « uno quadro di gesso con una Vergine Maria di rilievo con cornicie messe d'oro atorno — f. 10 », e a Pisa « una Nostra Donna di gesso — f. 5 » e « una Nostra Donna di gesso di rilievo — f. 10 ».

* L'uno e l'altro busto erano di mano di Mino da Fiesole. Il primo si conserva al Bargello (fig. 131).

** Si ritiene che sia il Marsia del Pollaiuolo, oggi al Bargello.

*** Certamente un Mercurio.

**** Era una maiolica dei Della Robbia collocata, a quanto pare, su una mensola.

***** È il bassorilievo di Bertoldo che oggi si conserva al Bargello (fig. 132).

****** Si crede che sia il gruppo di bronzo del Pollaiuolo, oggi al Bargello (fig. 134).

******* È opera di Mino da Fiesole, ora al Bargello.

[1] A Firenze, nella sala grande detta di Lorenzo si vedevano « dua quadri, uno picholo, uno grande, entrovi teste dua di Christo de Musaicho », « tre quadri di musaico entrovi la impronta di Giuliano di Lorenzo » e « un quadro di mosaico entrovi una testa di giovane ».

famiglie della città, le quali, ciascuna secondo i suoi mezzi, andarono a gara nell'abbellire le proprie dimore con opere d'arte d'ogni specie. Cosí fecero i Martelli, i Pazzi, i Rucellai, i Tornabuoni, gli Strozzi e molti altri; ma poiché disgraziatamente non si conoscono finora inventari del sec. XV spettanti a queste casate, cosí anche difettano le notizie intorno agli oggetti artistici ch'esse possedevano. Un documento che,

Fig. 127. — Gli amori di Venere e di Marte. Quadro di Pier di Cosimo.

sebbene in modo assai generico, pur dà qualche lume sull'importanza complessiva della decorazione interna di una ricca dimora privata nella Firenze del Quattrocento, è il seguente ricordo che Giovanni Rucellai, il fido amico dei Medici, nel 1456 inseriva nel suo *Zibaldone*: « Memoria che noi abbiamo in casa nostra piú cose di sculture e di pitture e di tarsia a rimessi di mano de' migliori maestri che siano stati da buono tempo in qua non tanto in Firenze ma in Italia, i nomi de' quali sono questi, cioè:

Domenico di Vinegia pittore,

Frate Filippo de l'ordine . . . . pittore,

Giuliano da Maiano legnaiuolo maestro di tarsia e commessi,

Antonio di Iacopo del Pollaiuolo maestro di disegno,

Maso Finiguerra orafo maestro di disegno,

Andrea del Verrocchio scultore e pittore,

Andreino del Castagno detto degli impiccati pittore,

Paolo Uccello pittore,
Desiderio da Settignano } maestri di scalpello ».[1]
Giovanni di Bertino }

Da questo documento, che pur non entra in particolari, s'intende come la decorazione interna del palazzo Rucellai dovesse essere di una magnificenza e di un gusto veramente straordinari e somigliare assai a quella del palazzo Medici.

Un' idea piú concreta degli oggetti d'arte che adornavano una ricca dimora fiorentina sullo scorcio del sec. XV, e poi via via fino a mezzo il XVI, ci è data dagli inventari di masserizie de' Minerbetti, famiglia non certo da paragonare ai Rucellai, ma pure a quei tempi assai facoltosa. Non tenendo conto de' forzieri, forzerini e spalliere dipinte, i Minerbetti nel 1493 possedevano nel loro palazzo di piazza S. Trinita ben ventun' opere d'arte (Inv. 171), delle quali dieci erano quadri (quattro sacri, un ritratto, una caccia, gli altri d'argomento ignoto), e undici lavori plastici (sei sacri, due profani, tre d'argomento ignoto).[2]

[1] G. Marcotti, *Un mercante fiorentino* ecc., p. 67.

[2] Nella camera nuziale d'Andrea notavansi « i nostra donna dipinta con suo ornamento messo d'oro », « i tondo da parto dipinto con cornice messe d'oro » che da un inventario posteriore sappiamo rappresentava una scena di caccia, « i quadro con le cornice dorate con la testa dell'alfonsina », « i quadro con le cornici dorate », « i femina di rilievo di terra cotta », « i tabernacolo dipinto con la sancta » (cioè, probabilmente, la santa protettrice della famiglia), * « i tabernacholo dipinto drentovi i san giovanni, di rilievo », « i falchone di rame dorato », « iii fighurette di cera di rilievo dorate ». Proprietà particolare di Andrea, sebbene non compaia nella sua camera, era anche « i tondo da parto dipinto, con l'arme ». Nello scrittoio stavano diversi piccoli oggetti di devozione, cioè « i agnusdeo di cera lavorato con oro », « i pace di rilievo drentovi i santo », « i santa brigida d'ambra gialla », « i $^1/_2$ tondo di rilievo con i piatà »; e appesi al muro « i quadro con i piatà » e « i quadro con i san francesco », che facevano riscontro a « i quadro drentovi i spera » e a « i quadro scriptovi i epistola », e avevano com'essi cornici dorate. In un'altra camera vedevansi « i quadretto con i nostra donna », « i quadro con ii figure franzese », « i crocifisso picholo di legno ».

* Dall' invent. del 1502 si apprende che si trattava di un bassorilievo dipinto.

A cominciare dal 1493 gl'inventari e le note inserite nel suo *Libro di Ricordi* mostrano quanto zelo ponesse Andrea Minerbetti nell'accrescere le proprie raccolte, zelo non disgiunto però da una tal quale volubilità di criteri. Egli ci appare come il rappresentante tipico dei collezionisti fioriti sullo scor-

Fig. 128. — Ritratto allegorico di Simonetta Vespucci, di Pier di Cosimo.

cio del sec. XV e nei primi decenni del XVI, quando il gusto veniva trasformandosi, e alle forme nobilissime, ma ancora un po' immature, di Fra Filippo e del Ghirlandaio, di Donatello e del Verrocchio, s'incominciavano a preferire quelle piú piene e perfette messe in onore da Leonardo e da Andrea del Sarto, dal Sansovino e da Michelangelo. Il Minerbetti infatti non è mai contento degli oggetti che possiede e tanto meno del posto che ha loro assegnato. Egli muta e rimuta

continuamente luogo a pitture e a sculture; alcune ne vende o baratta o cede ai figli; altre compra per disfarsene subito dopo; ma sempre se ne procura di nuove, meglio delle vecchie rispondenti ai mutati ideali estetici del giorno. Per tutti questi scambi ed acquisti Andrea intratteneva relazioni dirette non pure cogli artisti e cogli amatori suoi pari, ma anche coi rigattieri che, in quel general rivolgimento di tendenze e di gusti, cercavano allora per la prima volta di avviare il proficuo commercio delle cose d'arte. Scorrendo il *Libro* di Andrea, ci sfilano dinnanzi agli occhi della mente, come in una fantasmagoria, quadri con figure e scene sacre, con paesaggi, con animali, con ritratti di famiglia e di sovrani; busti, bassorilievi, statue di gesso, di marmo, di terracotta, di maiolica invetriata, di bronzo, rappresentanti crocifissi, la Vergine, santi, ritratti di principi e di famigliari, un moro, una figura nuda, un cavallo, un delfino; inoltre una testa antica di bronzo e una bella miniatura racchiusa in cornice.[1] Ora, se i Minerbetti avevano saputo riunire tanti tesori, si pensi quanti do-

[1] Trascurando i semplici spostamenti, noi troviamo che nel 1497 (*Libro di ricordi* di A. Minerbetti, c. 13 t.) vennero ad aggiungersi agli oggetti già menzionati « i nostra donna di rilievo grande » * e « i quadro con i san bastiano »; ** nel 1499 (ivi, c. 24 r. e seg.), in camera terrena « i nostra donna della robia murata »,*** in una sala « i testa di Xristo sopra l'uscio, di terra », in sala grande « i quadretto con i cenacolo ». Nel 1501 (ivi, c. 40 t.) Andrea acquista « i quadro di braccia i con la testa di lorenzo de medici » **** e « i tavoletta con la trinità con la cornice d'oro »: ***** nel 1502 (ivi, c. 43 r.) regala alla figlia Ippolita fattasi monaca a Montughi « i nostra donna in s' uno quadro di legno » e « i quadretto con i natività ». L'inventario del 1502 (ivi, c. 45 t. e seg.) segna come esistenti in casa Minerbetti, oltre ai riferiti, questi capi d'arte: « i testa di terra dipinta con i ghocciola », cioè posta sopra una mensola, e « i fighura di terra chotta gnuda » nella camera terrena; « 9 pere chotogne di terra chotta » e « 6 fighurette dorate di rilievo » nella camera d' Andrea; « i testa grande di bronzo » nel salotto; « i crocifixo di rilievo » e « i quadro di minio bello con santi » nell'oratorio. Nello stesso anno (ivi, c. 51 r.) Andrea compera « i nostra donna

* Era di gesso e nell' inventario del 1502 compare in una camera all'ultimo piano.

** Nel 1502 figurava nella camera d'Andrea.

*** Era racchiusa in un tondo.

**** Nel 1502 era collocato nella camera d'Andrea.

***** Nel 1502 stava nell'oratorio.

vevano possederne famiglie come i Pazzi, gli Strozzi, i Gondi, i Tornabuoni! quanti ne avranno accolti gl'infiniti palazzi della Firenze di Lorenzo il Magnifico e di Leone decimo!

Limitando le nostre indagini al Quattrocento, è certo intanto che molti quadri, specialmente d'argomento sacro, furono eseguiti per conto di cittadini privati. Senza dubbio nella maggior parte dei casi si trattava di lavori di pochissimo o nessun valore; tali, per esempio, i numerosi *tabernacoli* o *colmi da camera* usciti dalla bottega di quel mestierante che fu Neri

di marmo di $^2/_3$ di braccio; * nel 1505 (ivi, c. 59 t.) cede a messer Francesco Minerbetti la « testa anticha e grande di bronzo » che ornava il salotto e ne ha in cambio « i quadro con i pietà fiandrescha », e altri due quadretti; nel 1511 (ivi, c. 88 r.) acquista « i crocifixo dipinto con gli sportelli », « i tondetto con i nostra donna dipinta », « i apamondo in i quadro », « i quadro dipintovi uccelli » già stati di suo fratello Carlo; nel 1516 (ivi, c. 105 t.) compera da un rigattiere un Cristo, un san Michele, due cavalli, una figura a cavallo, tutti di terra cotta; cose già appartenute a Benedetto Ubaldini che rivende subito dopo al genero Carlo Sassetti. Fra le masserizie donate nel 1521 da Andrea al figlio Tommaso in occasione delle sue nozze (ivi, c. 110 r.) figurano « i quadro con festoni e cornice messe d'oro con i nostra donna », « i quadro messo d'oro con i testa del duca », « i testa di sua madre », ** « i san giovanni, i san francesco, i charità di terracotta ». Finalmente nel 1545 (ivi, c. 168 r. e seg.) esistevano nelle stanze del palazzo Minerbetti, senza contare molte delle già nominate, le opere d'arte seguenti: nella sala terrena « i testa dello Imperadore in quadro », « i quadro con due teste », « i quadro grande con i paese »; in camera terrena « i tondo dipinto con due fighure di rilievo », « i quadro chon uno paese, di vetro », « i quadro chon una Italia », « i quadro del veschovo » cioè col ritratto di un vescovo fratello d'Andrea, « i quadro con i fede », « i quadro ducha Alexandro »; *** in sala « 2 teste de' dua duchi »;**** in camera di sulla sala « i nostra donna di marmo fornita », « i quadro chon una fede », « i delfino di rame argentato », due altri quadri, « i pesce dargentato » e « i falchone dorato » (diversi da oggetti simili già nominati), « i testa di terra a bronzo »; ***** nell'anticamera « i testa di moro di bronzo »; in camera d'Andrea « i nostra signora di marmo » e « i quadro della testa dell'Antonia »; nello scrittoio « 2 teste dipinte in tela ».

* È una delle due che nel 1545 figuravano nella camera di sulla sala e nella camera d'Andrea.

** Apprendiamo da una nota a c. 147 t. che si trattava di un bassorilievo.

*** L'invent. di questo stesso anno inserito nel *Libro di ricordi* di Ruggero Minerbetti (c. 28 r. e seg.) ci avverte ch'era uno schizzo.

**** Dall' invent. compilato da Ruggero sappiamo ch'erano di gesso.

***** L' invent. di Ruggero ci dice ch'era dipinta.

di Bicci.[1] Ma accanto a simili lavori da dozzina, atti a soddisfare le esigenze dei piú, i pittori di grido eseguivano a gara quadri religiosi di altissimo pregio che i grandi banchieri e mercanti si contendevano con accanimento e collocavano nelle cappelle e, piú frequentemente, nelle splendide camere dei loro palazzi al posto d' onore.[2] Le tavole del Beato Angelico, di Zanobi Strozzi, di Giuliano Pesello, del Pesellino, di Lorenzo di Credi, erano sparse per le buone case di Firenze in numero infinito: Domenico Ghirlandaio dipinse per Giovanni Tornabuoni un tondo colla storia de' Magi; e molti per diversi cittadini il Botticelli, fra gli altri un' Epifania pei Pucci. Tutto questo si apprende dal Vasari, ed è certo che moltissimi tra i quadri sacri di piccole dimensioni che oggi figurano ne' musei, provengono da case private.

Fig. 129. — Venere. Quadro di Lorenzo di Credi. *Fot. Alinari.*

Le collezioni europee possiedono anche un buon numero di ritratti del Quattrocento, ornamento un tempo de' palazzi di Firenze (figg. 123, 124, 126), e qualche altro ritratto fiorentino della stessa epoca, oggi perduto, è menzionato dal Vasari. Di alcuni fra i personaggi rappresentati conosciamo il nome; il che ci permette di argomen-

[1] Vasari, *Opere*, vol. II, p. 81.

[2] S'intende che qui si accenna a cappelle poste in dimore private, e non a quelle annesse alle chiese.

tare con qualche grado di probabilità a qual famiglia l'opera in origine appartenesse. Nominerò fra gli altri la gentildonna della famiglia Bardi nel museo Poldi Pezzoli, forse di Domenico Veneziano (fig. 125); il Francesco Sassetti col figlio, del Ghirlandaio; il Giuliano de' Medici e la Lucrezia Tornabuoni, madre di Giuliano, del Botticelli; il Gerolamo Benivieni di Lorenzo di Credi; l'Esmeralda Bandinelli di un discepolo del Botticelli; il Francesco Giamberti e il Giuliano da San Gallo di Pier di Cosimo.

Fig. 130. — Venere e gli amori. Quadro della scuola del Botticelli.

Né mancavano nelle dimore private i quadri d'argomento allegorico e mitologico. Francesco Gaddi, intimo del magnifico Lorenzo de' Medici, possedeva « 2 Hercoli con tre tavolette »,[1] e Antonio Segni la celebre Calunnia d'Apelle, eseguita per lui dal suo amico Botticelli. Lo stesso Botticelli poi, al dir del Vasari, aveva fatto per diverse case della città « femmine ignude assai », e cioè Veneri e altre rappresentazioni mitologiche e allegoriche, che in parte saranno state bensí pitture da forzieri e spalliere, ma in parte anche veri e propri quadri. Il medesimo va detto di Pier di Cosimo, al quale si debbono i quadri rappresentanti Venere, Amore e Marte della galleria di Berlino (fig. 127), la morte di Procri della galleria di Londra, Hylas e le Ninfe presso il sig. Benson di Londra, il ritratto allegorico della Simonetta Vespucci nel mu-

[1] Inv. 173 (1496).

seo di Chantilly (fig. 128), la storia di Perseo e d'Andromeda agli Uffizi. Perfino il pio Lorenzo di Credi si lasciò indurre a dipingere quadri di argomento profano, come mostra la Venere esposta in quest'ultima galleria (fig. 129). Accanto ai maestri,

Fig. 131. — Piero de' Medici. Busto in marmo di Mino da Fiesole. *Fot. Alinari.*

attendevano ad opere siffatte anche gli scolari e gli imitatori. Esistono tuttora ne' musei alcune tavole di soggetto mitologico appartenenti alla scuola fiorentina della fine del sec. XV, che, come avviene per le opere degli artisti maggiori, non è sempre facile distinguere dai frammenti di forziere e di spalliera. Fra esse riproduco qui a titolo di saggio una Venere della National Gallery di Londra che ricorda da lontano la maniera del Botticelli (fig. 130).

Rispetto alle opere di scultura e di plastica, a tacere dei marmi antichi e dei pezzi da fontana, di cui ci occuperemo in

altra parte di questo lavoro, perché di preferenza collocati nei cortili e nei giardini, noi sappiamo che Donatello fece per la cappella del palazzo Pazzi un bassorilievo di marmo rappresentante la Vergine col figlio; [1] un certo numero di busti per Lorenzo della Stufa, [2] e per casa Martelli il David, la statua di S. Giovanni e, si crede, il medaglione di bronzo rappresentante l'Abbondanza (fig. 267). [3] E ci è noto ancora che Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole e Benedetto da Maiano eseguirono rispettivamente i busti della Marietta, [4] di Niccolò [5] e di Filippo [6] (fig. 133) Strozzi; che Antonio Rossellino fece una madonna pei Tornabuoni, [7] e un S. Giovannino pei Martelli; [8] che Desiderio scolpí un bassorilievo di marmo rappresentante la Vergine per Pietro Torri orafo; [9] che per conto di Giovanni Rucellai lavorarono Giovanni di Bertino, Desiderio, e il Verrocchio; [10] e via discorrendo. Quasi tutte le opere di scultura e di plastica che un tempo decoravano le case de' cittadini di Firenze hanno ormai abbandonato le antiche sedi e trovato asilo nelle principali collezioni pubbliche e private. Sono, il più delle volte, bassorilievi di marmo, di terracotta e di stucco dorato e dipinto, che figurano la Madonna col Bambino, dovuti in parte ai grandi maestri, in parte ai loro scolari; sono statuette di amorini, di eroi e di divinità pagane, come i due gruppi di terracotta rappresentanti putti che si bisticciano, dei musei di Berlino e di South-Kensington, e l'Orfeo in atto di suonare il violino, piccolo bronzo di Bertoldo al Bargello (fig. 135); sono figurette di santi; sono finalmente busti e bassorilievi ritraenti le fattezze di membri delle varie famiglie, in mar-

[1] Oggi nel museo di Berlino.

[2] G. Vasari, *Vita di Donatello.*

[3] Questo è oggi nel South-Kensington Museum. Gli altri lavori si trovano ancora in casa Martelli.

[4] Trovasi tuttora nel palazzo Strozzi.

[5] Oggi nel museo di Berlino.

[6] Ne esiste un esemplare di terracotta dipinta nel museo di Berlino e uno di marmo al Louvre.

[7] G. Vasari, *Vita di Antonio Rosellino.*

[8] È tuttora nel palazzo di questa famiglia.

[9] G. Vasari, *Opere,* vol. II, p. 86, n. 3.

[10] Vedi a p. 183, 184.

mo, in bronzo, in legno, in stucco, in terracotta, in maiolica (figg. 136, 137). Alcuni di tali busti e bassorilievi riproducono il vero con tanta naturalezza che, specialmente quelli di stucco e di terracotta dipinta, ti danno l'impressione d'aver davanti la persona viva. Oggi sono i piú numerosi e formano l'orgoglio delle maggiori collezioni d'arte. Altri furono ricavati da maschere di gesso prese sul cadavere, e si riconoscono facil-

Fig. 132. — Una battaglia di romani e di barbari. Bassorilievo in bronzo di Bertoldo.
Fot. Alinari.

mente alla depressione di certi muscoli faciali, alla profilatura delle labbra e delle narici, all'espressione spenta dello sguardo. Appartengono a questa categoria il busto in bronzo di una vecchia velata che trovasi al Bargello (fig. 138), un medaglione di terracotta con una testa di vecchio in altorilievo del South-Kensington Museum, un medaglione simile con una testa di vecchia al Louvre, e altre opere ancora.[1]

Un elemento caratteristico, sebbene eccessivamente lugubre pel nostro gusto, della decorazione degli antichi interni fiorentini, era costituito appunto dalle maschere funerarie cui ho ac-

[1] Secondo E. Müntz, parecchi busti marmorei di donna, che si conservano al Louvre, al Bargello, nel Museo di Berlino, nella collezione Dreyfus, e che presentano i caratteri sopradescritti, appartengono bensí all'arte fiorentina, ma erano destinati a ornare sepolcri e non dimore private (*Les Arts*, a. 1902, n. 4, p. 40).

cennato testé. Dice infatti il Vasari nella vita del Verrocchio: « Si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di questi ritratti tanto ben fatti e naturali che paiono vivi ». Il Verrocchio stesso ritrasse in tal modo le fattezze di ben venti per-

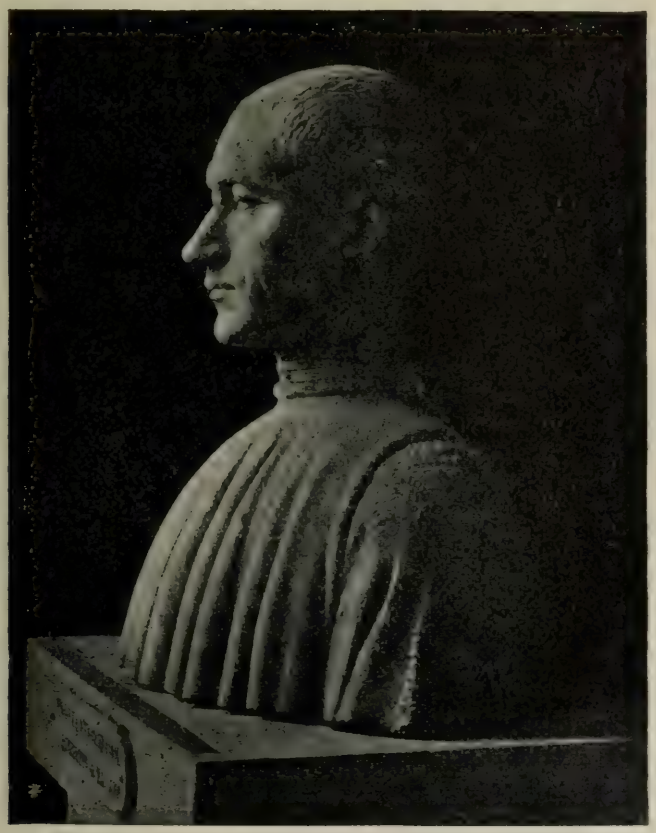


Fig. 133. — Filippo Strozzi. Busto in marmo di Benedetto da Maiano.
Fot. Alinari.

sonaggi appartenenti alla famiglia Medici o ad essa legati da parentela.[1] È certo tuttavia che l'uso di tali maschere cominciò prima ch'egli fiorisse, perché noi possediamo quella di Filippo Brunelleschi,[2] il quale morí quando il Verrocchio era ancor fanciullo.

[1] C. v. Fabriczy, *Andrea del Verrocchio al servizio de' Medici* in *Arch. stor. d. Arte*, a. 1875, p. 172.

[2] Si conserva nel museo dell'Opera del Duomo.

Da ultimo accenneremo alla collocazione che si soleva dare a tutte queste opere d'arte, quale risulta dagli inventari Medici e Minerbetti, o vien suggerita dalla natura delle opere stesse.

La maggior parte de' quadri era appesa alle pareti: alcuni però si ponevano sopra gli architravi degli usci a guisa di sovrapporte. De' bassorilievi, i leggieri pendevano dalle pareti, i pesanti o facevano da sovrapporta o erano incastrati nel muro. Le statue grandi, del resto assai rare fuori delle dimore medicee, poggiavano in terra sopra uno zoccolo; le piccole venivano collocate entro nicchie e tabernacoli, oppure, come i busti, sopra mensole, sugli architravi delle porte, sulle cornici dei camini, degli acquai, dei letti, dei lettucci. Sembra che nel Quattrocento non s'avesse conoscenza de' *predelloni*, quei sostegni per busti che divennero invece tanto comuni nel secolo successivo.

CAPITOLO IV

Le Tappezzerie.

Capoletti — Panni d'arazzo — Sedie o Spalliere di stoffa e di stuoia — Usciali o Portieri — Pancali o Bancali o Banchiere — Tappeti — Celoni — Cuoi lavorati.

Durante i secoli XIV e XV si usarono a Firenze tappezzerie mobili da stendersi e da levarsi a piacimento.[1] Alcune di esse, come i pancali, i tappeti, i celoni, generalmente di dimensioni non molto grandi, servivano a ricoprire alcune specie di mobili ed erano di uso comune. Altre invece, assai piú estese e destinate a parare in tutto o in parte le mura delle camere e delle sale, come i capoletti, i panni d'arazzo, le spalliere, gli usciali, si adoperavano meno frequentemente. Si può dire anzi che in tempi normali esse non comparivano quasi affatto, e che solo nei giorni di festa venivano tolte dal fondo dei cassoni dove ordinariamente giacevano ripiegate. Un vero sfoggio di tappezzerie poi non aveva luogo che in talune circostanze eccezionali, in occasione di feste pubbliche, di nozze e simili: allora, ove non fossero bastate quelle di casa, altre se ne acquistavano o se ne ottenevano a prestito e si decoravano con esse non solo le stanze, ma le muraglie esterne, i davanzali delle finestre, le arcate della loggia, le panche e i palchi di legname eretti sulla pubblica via

[1] Pare del resto che non vi fossero del tutto sconosciute neanche le fisse. In un ricamo fatto su disegno di Antonio Pollaiuolo e rappresentante la Nascita di S. Giovanni (Museo dell'Opera del Duomo), si vedono le pareti della camera coperte di una splendida tappezzeria di questo genere, azzurro e oro. Dovevano peraltro esser rarissime, poiché nessuno dei nostri inventari, neppure il Mediceo, vi accenna.

per uso degli invitati e dei musicanti, cosicché dappertutto si vedevano ondeggiare al vento e rutilare al sole ricchissimi drappi dalle tinte smaglianti.[1]

I paramenti murali, dei quali dapprima intendiamo occuparci, si appendevano pel lembo superiore in due maniere diverse: o mediante piccole campanelle ad arpioncini confitti nella parete,[2] o ad un'asta orizzontale fissata al muro in alto.[3]

Il poco uso che d'ordinario si faceva in Firenze delle tappezzerie murali, non solo ci spiega perché esse compaiano nei nostri inventari in numero piuttosto scarso, ma anche perché il piú delle volte vi si trovino registrate isolatamente anziché a gruppi, al contrario di quanto si nota in altri inventari italiani del tempo.[4] Nel Quattrocento forse i soli Medici,

[1] Riguardo all'uso di sfoggiare in pubblico tappezzerie d'ogni specie nella ricorrenza di certe festività, si veda anzitutto il capoletto a disegni geometrici che sta sospeso fra le arcate di una loggia nell'affresco di Taddeo Gaddi rappresentante le Nozze della Vergine (fig. 139); poi la tavola delle Nozze Adimari-Ricasoli, dove un capoletto a fasce di piú colori è disteso in alto a modo di baldacchino da un lato all'altro della via, un altro capoletto pende dalle pareti del palazzo vescovile, e diversi pancali ricoprono il palco de' suonatori e due panche poste sulla pubblica piazza (figg. 2, 3, 4). Paramenti alle finestre, sul palco de' suonatori e sulle panche si vedono similmente in altre rappresentazioni di nozze e feste fiorentine della prima metà del sec. XV, una delle quali è riprodotta alla fig. 168. All'uso di fregiare l'esterno delle case con tappezzerie accenna anche Giov. da Prato nel *Paradiso degli Alberti*, dove parla di « pareti di strade ornate d'infinite capoletti e draperie tessute d'infinite storie » (Bologna, 1867, vol. II, p. 182), e dove fa menzione di « una loggia ricamente ornata di tappeti, pancali e splendidissimi capoletti » esistente nel palazzo Alberti di Firenze (vol. III, p. 10).

[2] Era il modo di gran lunga piú comune e ricorre infinite volte nelle antiche pitture (figg. 139, 141, 142, 144, 145, 147, 148, 150).

[3] Di questo secondo sistema abbiamo esempio nell'affresco di Giotto rappresentante il banchetto di Erode (cappella Peruzzi a S. Croce, fig. 140), nell'altro affresco di Giotto rappresentante le Nozze di Cana (cappella dell'Arena a Padova) e nel banchetto di Erode di Masolino (battistero della Collegiata di Castiglione Olona).

[4] Per es. in quelli della corte pontificia del XV sec. pubblicati da E. Müntz in *Les arts à la Cour des Papes pendant le XV et le XVI siècle*, e in quelli de' beni di Francesco Gonzaga (1406 e 1407) pubblicati in parte da W. Braghirolli, *Sulle manifatture di arazzi in Mantova*, Mantova, 1879. Nel Quattrocento anche i piú ricchi e fastosi tra i cardinali decoravano già

che vivevano piú al modo di principi che di privati, possedevano tra noi intere serie di tappezzerie murali, i cui frammenti erano tra loro in stretta relazione sia per le dimensioni sia per il disegno, e bastavano a ricoprire interamente le mura di una camera o di una sala. Tutti gli altri si contentavano di alcuni pezzi staccati, con cui fregiavano qua e là qualche porzione di parete piú in vista.[1]

Fig. 134. — Lotta tra Ercole e Anteo. Bronzo di Ant. Pollaiuolo.
Fot. Alinari.

Capoletti. — Il capoletto è la tappezzeria caratteristica del sec. xiv. Destinato in origine, come dice la parola, a fregiare il muro sopra il capezzale del letto, esso si adoprò quindi a decorare qualsiasi parete, interamente dall'alto al basso, o in gran parte. Dire quando propriamente cominciasse a usarsi

con serie complete di arazzi i loro appartamenti romani. Vedi Angelo de' Tummolillis, *Notabilia temporum*, Roma, 1890, p. 196.

[1] Cosi nell'affresco del Ghirlandaio rappresentante la Nascita di S. Giovanni Battista (Coro di S. Maria Novella), delle tre pareti visibili della camera, solo quella di fondo è decorata di una tappezzeria a fiorami (fig. 230).

a Firenze, è cosa difficile. Il nome, per quanto io so, compare la prima volta in Giovanni Villani, dove narra (XI, 60) che in occasione di un gran banchetto imbandito in pubblico l'anno 1336, venne fornita « la corte di capoletti franceschi molto nobili ». Piú tardi il Boccaccio ne parla parecchie volte nel Decameron;[1] e ne fanno menzione Giovanni da Prato[2] e Lapo Mazzei.[3]

Ogni sorta di tessuti poteva servire a far capoletti, e noi abbiamo notizia di parati di questa specie, destinati secondo l'uso originario a decorare la testiera del letto, fatti con istoffe di seta, di sargia, di pannolano.[4] Quanto ai capoletti che servivano da tappezzerie murali indipendentemente dai cortinaggi del letto, essi erano parte di pannolino, parte di un tessuto che non sappiamo qual fosse e che ora cercheremo di conoscere. Bisogna avvertire che nei nostri inventari, di alcuni capoletti si nota che sono di pannolino dipinto, di altri, e in numero ben maggiore, non è detto nulla. A tutta prima vien fatto di pensare che anche questi fossero di pannolino, e che chi stese i documenti abbia lasciato di indicarlo per semplice dimenticanza; ma l'omissione è troppo frequente per essere fortuita. Inoltre piú d'una volta i notai, mentre trascurano di rilevare di che stoffa è il capoletto, ci avvertono ch'esso ha la fodera di pannolino, e questo loro occuparsi della qualità della fodera e non di quella del tessuto principale non può essere a caso. Evidentemente noi ci troviamo dinanzi a una trascuranza sistematica, la quale ha forse la sua ragione in ciò, che essendo quei capoletti di materia innominata i piú numerosi e comunemente usati, chi leggeva il documento capiva subito di che si trattava senza bisogno di altri schiarimenti. Di che stoffa eran dunque? Che fossero drappi di seta broccati, tele ricamate, qualche volta a figurazioni com-

[1] VIII, 9: « È maravigliosa cosa a vedere i capoletti intorno alla sala dove mangiamo »; e X, 10: « cominciò... a far porre capoletti e pancali per le sale ». Al capoletto si accenna inoltre nell'introduzione alla giornata VII.

[2] Vedi p. 196, n. 1.

[3] In una lettera a Francesco Datini del 20 agosto 1391. C. Guasti, *Lettere di un notaro* ecc., vol. I, p. 14.

[4] Vedi Cap. VIII, *Capoletti*.

plesse, del genere della famosa tappezzeria di Bayeux, o tessuti ad alto o basso liccio, è da escludere in modo assoluto, specialmente chi consideri che i nostri inventari non mancherebbero di darci notizia di tali lavori preziosi, come sogliono sempre quando registrano oggetti di grande valore venale.[1] Resta quindi campo all'ipotesi che la stoffa indeterminata di cui era fatta la maggior parte dei capoletti fosse un pannolano, e precisamente la sargia. La sargia, leggiero tessuto di lana a fili incrociati attraversato da solchi obliqui da un lato all'altro della pezza, era molto adoperata in Francia nel sec. XIV a far certi panni da letto detti sarge dalla stoffa onde si componevano, tappezzerie da decorar camere e sale, cortinaggi da finestre.[2] I parati di sargia venivano talvolta

Fig. 135. — Orfeo. Bronzo di Bertoldo.
Fot. Alinari.

[1] Che si tratti di drappi di seta, è anche escluso dall' epiteto di *franceschi*, giacché nel Trecento era l'Italia che esportava seterie in Francia e non viceversa. A Firenze poi, nell' epoca di cui ci occupiamo, trovo menzione di una sola tappezzeria murale di seta, l'usciale mediceo di broccato citato a p. 217 n. 4. Di tappezzerie di seta invece si faceva sfoggio già fin d'allora in qualche gran casa romana. Angelo de Tummolillis, descrivendo ne' suoi *Notabilia temporum* (p. 196) la sontuosa abitazione del cardinal di San Sisto qual'era nel 1473, accenna ad una camera interamente « torneyata de damaschino biancho broccato ». Taccio de' palazzi apostolici, che probabilmente s'adornarono di paramenti serici durante tutto il Medioevo.

[2] Intorno alle tappezzerie di sargia e all' uso che se ne faceva in Francia vedi H. Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*, alla parola *Sarge*, e

ricamati a fregi ornamentali, ma assai piú spesso dipinti a disegni e a storie da una classe di artefici che a Firenze, quando l'industria vi venne importata, si dissero *sargiai.*[1] Ora se si considera: 1° che in Francia, dove i fiorentini sole-

Fig. 136. — Busto in legno d'ignota. Scuola fiorentina del sec. XV.
Fot. Alinari.

vano provvedersi di gran parte delle tappezzerie loro occorrenti, nel Trecento si faceva un largo uso di paramenti di sargia; 2° che almeno fin dal principio di quel secolo i fiorentini traevano di là in grande abbondanza certi panni da letto fatti di quella stoffa (le cosiddette *sarge francesche*);[2] 3° che a Firenze, ancora nel Quattrocento, esistevano interi

J. Guiffrey, *Histoire de la Tapisserie en France*, Paris, 1878-85, p. 6-7 e 17. Noi parliamo delle sarge da letto al Cap. VIII, *Sarge.*

[1] Intorno ai sargiai vedi Cap. VIII, *Sarge.*

[2] Ivi.

cortinaggi da letto (capoletto compreso) fatti di sargia;[1] 4° che uno dei nostri inventari (160) steso nel 1456, in un tempo cioè in cui il nome di capoletto non si dava ormai piú alle tappezzerie murali, cita « una sargia da muro richamata cho' l'arme », che non vedo che cosa possa essere se non uno di quei drappi che pel passato dicevansi capoletti; se si considera tutto ciò, non sembrerà troppo ardito supporre che fossero di sargia quei paramenti murali di stoffa innominata, talvolta ricamati, per lo piú dipinti a disegno, che insieme colle tappezzerie consimili di pannolino dipinto erano in uso nella Firenze del sec. XIV col nome di *capoletti franceschi*, e che precedettero i panni d'arazzo nel favore dell'universale. E quel che dico dei capoletti intendo anche di altre tappezzerie usate dai padri nostri, come spalliere, portiere, pancali, di cui similmente negli inventari si fa spesso ricordo senza specificare il tessuto.[2]

Passiamo ora a discorrere dei capoletti di pannolino, i quali, come in genere le tappezzerie di tela, pare fossero preferiti in estate ai paramenti di lana perché conservavano meno

[1] Vedi Cap. VIII, *Cortinaggi.*

[2] Queste righe erano già scritte, allorché venni a sapere che durante la settimana santa si suol parare la cappella dell' *Obispo* annessa alla chiesa di S. Andres in Madrid con certe grandi tele dipinte a tempera tra il 1547 e il 1550 dal pittore Juan de Villoldo, che sono affatto simili ai nostri antichi capoletti di pannolino. Esse vengono designate col nome di *sargas*, cioè sarge, il che sembra strano quando si sappia che il tessuto della tela è fondamentalmente diverso da quello della sargia. Per renderci conto di tale anomalia è necessario ammettere che in origine gli spagnuoli chiamassero *sargas* i parati di quel genere, perché fatti di sargia, e che per analogia abbiano poi dato questo nome anche ad altri parati che servivano agli stessi usi quantunque di stoffa diversa. Sarebbe insomma avvenuto del termine *sarga* quel medesimo che ai nostri giorni della parola penna, colla quale noi designamo il moderno arnese d'acciaio per ricordo delle penne d'oca un tempo universalmente usate. Nello stesso modo in parecchie lingue viventi la carta fatta di stracci o di fibre legnose continua tuttora dopo tanti secoli a prender nome dal papiro, e i contadini lombardi seguitano a chiamar pane di miglio quello che ormai da gran tempo dovrebbe dirsi pane di granturco. Concludendo, le *sargas* della cappella dell'*Obispo* forniscono, se non m' inganno, un altro argomento in favore della tesi da me sostenuta, che accanto ai capoletti di tela ne esistevano altri di sargia, che in origine dovettero essere in numero prevalente.

il calore.[1] Da un documento del luglio 1317[2] risulta che già fin d'allora si adoperava tela di Firenze a far tappezzerie murali, espressamente e non per ripiego. Non di rado però si adibirono a uso di tappezzerie le tele dipinte che avevano servito da modelli nella fabbricazione di paramenti di alto pregio artistico, massime di arazzi a molte figure. In ogni

Fig. 137. — Medaglione in maiolica rappr. una giovinetta.
Fot. Alinari.

modo, qualunque ne fosse l'origine, queste tele dipinte noi le troviamo a Firenze nel Trecento usate come paramenti murali col nome di capoletti,[3] e nel secolo successivo, quando il termine capoletto era caduto in disuso fuorché pei cortinaggi del letto, con quello di *padroni*[4] e di *panni dipinti*

[1] Leon Batt. Alberti, *Op. cit.*, L. X, c. 16.

[2] R. Davidsohn, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, Parte III, n. 1061.

[3] Vedi a p. 204, n. 4.

[4] Inv. 160 (1456): « pezzi xiii di padroni di panni d'arazo tra grandi e picholi ».

alla francese.[1] Ancora nel secolo XVII nella guardaroba degli Estensi si trovavano i padroni di tela dipinta, che avevan servito da modello per gli arazzi della casa;[2] ma oggi in Italia non v'è piú alcun saggio di simili lavori. Ne esistono invece ancora in Ispagna, come s'è detto, e in Francia, dove dalla città che ne conserva il maggior numero, vengono de-

Fig. 138. — Busto in bronzo rappr. una vecchia. *Fot. Alinari.*

signati col nome di *tele dipinte di Reims.*[3] Le tele dipinte di Reims son disegnate a larghi tratti e colorite abilmente a tempera, a quel modo appunto che il nostro Cennino Cennini insegnava si avesse a fare sul pannolino;[4] e in gran-

[1] Vedi a p. 204, n. 4.

[2] Erano in parte di mano di Dosso Dossi. Vedi Gius. Campori, *L'arazzeria estense*, Modena, 1876, p. 33.

[3] All'identità dei panni dipinti alla francese colle tele dipinte di Reims accennò pel primo il Müntz in *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris 1882, p. 194.

[4] *Trattato della Pittura*, cap. CLXIII.

diose composizioni a molte figure recano diversi episodi tolti dalle sacre scritture.[1] Collo stesso sistema dobbiamo ritenere fossero dipinti i capoletti di pannolino in uso in Italia.

Quanto alla decorazione, noi troviamo a Firenze capoletti ornati a vari colori con fregi ripetuti a distanza,[2] con stemmi gentilizi,[3] con istorie, talvolta profane, piú spesso sacre.[4]

[1] Chi desiderasse maggiori schiarimenti su tale argomento consulti Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*: *Peinture sur toile*; e Guiffrey, *Op. cit.*, p. 54.

[2] Inv. 91 (1413): « i capoletto verde a gigli ».

— Inv. 114 (1418): « unum capolettum azurum cum compassis et cum brachiis et aliis rebus ».

[3] Inv. 12 (s. xiv): « ii capoletti picholi, foderati di panolino, a l'arme di messere (Niccolò Acciaiuoli) ».

— Ivi: « i capoletto grande, campo cilestro a foglie, chon arme reale e arme di messere, foderato di pannolino ».

— Inv. 50 (1391): « i capoletto con arme, braccia 9 ».

[4] Inv. 12 (s. xiv): « i capoletto con piú fighure, giallo et verde, chon caccia entrovi ».

— Ivi: « i capoletto di piú colori, foderato di pannolino, con otto fighure ».

— Inv. 50 (1391): « i pannolino capoletto dipinto e storiato ».

— Inv. 73 (1409): « uno capolecto figurato suvvi la nostra donna e gli apostoli, rotto ».

— Ivi: « uno capolecto figurato suvvi gli apostoli a tavola, vecchio ».

— Ivi: « uno capolecto grande, vecchio, figurato, suvvi certa storia ».

Tra i panni alla francese dipinti a storie e figure che esistevano nelle dimore medicee, qui sotto noi citeremo solo quelli che non erano forniti di cornice e possono quindi essere assimilati ai capoletti o ad altri parati di pannolino. Dei panni dipinti alla francese corniciati, abbiamo già toccato a p. 180 ascrivendoli alla categoria dei quadri. Nella villa del Poggio a Caiano trovavansi « 5 di que' panni franzesi »; nel palazzo di Firenze « uno panno alla franzese dipintovi dua palandite et una nave, di stima — f. 2 », e nell' andito che metteva alla cappella « uno panno dipintovi una mensa con piú fighure e una fonte e altro alla franzese, lungho braccia 6 in circa — f. 3 ». Nello stesso andito si trovava pure « uno panno dipintovi la natività di nostro signore et cho magi a chavallo che vanno a offerire, lungho braccia 7, in largho braccia 5 », il quale per le sue grandi dimensioni e per non aver cornice poteva ben essere una tappezzeria da muro, sebbene non si dica che sia dipinto alla francese. Allo stesso modo potevano essere tappezzerie « uno panno di braccia 6 in circha, dipintovi la storia di sancto Francesco », « uno panno di braccia 2 $^1/_2$ in circha dipintovi uno armadio chon libri » e « uno panno di Fiandra, di braccia 5 $^1/_2$ lungho, alto braccia 4, dipintovi archi e paesi e fighure — f. 25 », che trovavansi in certe camere da letto del palazzo di via Larga.

Nel Trecento non solo i privati, ma anche i maggiori uffici pubblici di Firenze possedevano uno o piú capoletti coi quali nei giorni di solennità si adornavano i palazzi di loro residenza. Sullo scorcio del secolo il Comune ne aveva almeno tre, uno vecchio e uno nuovo, verisimilmente di sargia, e il modello (*exemplum*) o padrone del nuovo, certamente di tela. Due di essi, il vecchio e il padrone, non stavano mai inoperosi, perché, nell'intento di onorare certe feste e certe persone, su ordine dei Signori e Collegi venivano prestati ora a una congregazione religiosa pel dí della sagra, ora a chi si assumeva l'incarico di accogliere cogli onori dovuti un principe di passaggio, ora ai soprintendenti dello Studio per la festa annuale e via discorrendo.[1] Anche il Tribunale della Mercanzia aveva

[1] I *Registri delle deliberazioni dei Signori e Collegi* della fine del sec. XIV (Arch. d. Stat. Fior.) contengono parecchie di queste ordinanze. Eccone alcune a titolo di saggio:

— *Registro* 24, 24 luglio 1389: « Supradicti domini priores artium et vexillifer iustitie insimul collegialiter adunati... deliberaverunt quod frater Donatus Fancelli, unus ex camerariis camere armorum dicti palactii populi florentini, ad omnem requisitionem et instantiam ser Blaxii capellani altaris seu cappelle sancti Vettoris partis guelfe site in maiori ecclesia Florentie, eidem ser Blaxio commodet capolettum ipsorum dominorum libere et impune pro honorando dictum festum sancti Vettoris ».

— *Reg.* 25, 3 marzo 1392: « Prefati domini priores et vexillifer iustitie populi et Communis florentie... deliberaverunt quod frater Donatus Fancelli... teneatur et debeat libere licite et impune mutuare capolettum vetus ac etiam exemplum capoletti novi societati sancti Tomasii de Aquino pro honorando festum dicti sancti Tomasii in ecclesia fratrum sancti Dominici de Florentia ».

— *Reg.* 25, 18 marzo 1392: « Domini priores artium et vexillifer iustitie... deliberaverunt quod frater Donatus Fancelli... teneatur et debeat mutuare illis quatuor hominibus elettis ad honorandum dominum marchionem Hestensem capolettum vetus et exemplum capoletti novi dictorum dominorum libere licite et impune ».

— *Reg.* 27, 12 ottobre 1394: « Predicti domini priores artium et vexillifer iustitie modo et forma predictis deliberaverunt quod ex eorum parte scribatur bullectinus fratri Donato Fancelli... quod commodet et seu prestet... officialibus studii civitatis Florentie capolettum veterem (sic) dictorum dominorum priorum libere licite et impune ».

Da un *Libro di Ricordanze* di Fra Giuliano Benini sappiamo che nel sec. XV il Comune prestava ogni anno certi suoi paramenti alla Commenda di S. Iacopo in Campo Corbolini per concorrere a festeggiare la solennità di questo santo. Vedi Carlo Carnesecchi, *Ricordo di una cena nuziale*, Per nozze Corazzini-Brenzini, Firenze, 1899.

un capoletto che concedeva similmente a prestito in date occasioni.[1]

Se de' capoletti in Italia non si è conservato alcun saggio, se n'hanno in compenso parecchie rappresentazioni figurate. Nei dipinti giotteschi che riproducono interni, non è raro veder le pareti della stanza ricoperte di tappezzerie a vivaci

Fig. 139. — Capoletto sospeso agli archi di una loggia. Da un affresco di Taddeo Gaddi. (S. Croce). *Fot. Alinari.*

colori e a fregi ornamentali (fig. 142). Si osservino, per esempio, in S. Croce gli affreschi di Giotto che figurano il banchetto d'Erode (fig. 140) e S. Francesco che passa incolume tra le fiamme alla presenza del Sultano (fig. 141); e nella chiesa superiore d'Assisi, il santo davanti ad Onorio III e alla sua corte, il santo che appare in sogno a papa Gregorio IX ecc.[2] Capoletti grandi al vero sono dipinti sulle

[1] Arch. d. Stat. Fior., *Mercatanzia*, 14150. Nello Statuto del 1384 si prescrive che il capoletto della Mercatanzia non debba esser dato a prestito senza il voto favorevole di tutti e sette gli ufficiali.

[2] Circa le riproduzioni grafiche di capoletti spiegati in luoghi pubblici vedi p. 196, n. 1.

pareti di alcune chiese. Il piú bell' esempio di questa decorazione a fresco che ne simula una di stoffa, si trova nella chiesa superiore di S. Francesco in Assisi, dove, sulle pareti della grande navata, sotto le pitture di scuola giottesca, ricorre tutta una serie di grandi tappezzerie dipinte a buon fresco e fregiate a vari motivi geometrici in giallo e in rosso. Paramenti simili si vedono simulati in una navata laterale della chiesa di S. Francesco a Montefalco e in alcune cappelle di S. Petronio a Bologna. Dello stesso genere era anche la decorazione dipinta a paramenti appesi ad alberi, cosí frequente nelle case signorili fiorentine[1] (figg. 105, 106, 107, 110).

Panni d'arazzo. — Io sono d'avviso che i tessuti d'alto liccio non siano comparsi in Italia che durante il sec. xiv, e ciò per due ragioni: 1° perché il solo nome con cui i nostri antichi li designarono fu quello di *arazzi*, e delle fabbriche di Arras non si ha notizia che nei primi decenni del Trecento; 2° perché se la cosa stesse altrimenti, l'inventario del Tesoro della Santa Sede steso nel 1295, che pur registra tanti tappeti e paramenti serici, ne recherebbe senza dubbio qualche saggio.[2] A dir vero di panni e di pezze d'arazzo si trova già menzione in due documenti fiorentini del 1261 e del 1281 pubblicati recentemente dal Davidsohn;[3] ma chi esamina quei documenti s'avvede subito che essi non alludono a tessuti d'alto liccio, bensí a una delle tante varietà di panni franceschi di cui facevano commercio i nostri mercanti di Calimala, che si fabbricava in Arras.[4]

La prima tappezzeria d'alto liccio di cui s'abbia memoria fra noi è il « paramentum raciorum cum figuris » che nel 1351

[1] Vedi Cap. III, *Pitture a fresco.*

[2] Anche il Müntz è della stessa opinione, e per le medesime ragioni. Il ricchissimo inventario de' beni della Santa Sede del 1295 fu pubblicato da E. Molinier in *Bibliothèque de l'école des chartes*, t. 43, 45, 46, 47, 49.

[3] *Op. cit.*, Parte III, n. 51 e 114.

[4] In quello del 1281 si parla di 45 pezze di panno *de Raczo*, di 42 *de Celone*, di 30 vergate *de Ypro* e di altre ancora.

ornava la camera rossa in casa di Marin Faliero a Venezia.[1] Sullo scorcio del secolo troviamo che nelle dimore signorili di Piacenza i parati di questo genere erano già comunemente usati,[2] e possiam quindi ritenere con fondamento che fossero diffusi fin d'allora anche nel resto dell'Italia Settentrionale. Non cosí a Firenze. È vero bensí che già un inventario fiorentino del 1349 registra « 12 carelli d'arazo »,[3] e un altro del 1352 « duas borsas francescas de arazo in uno telo travisato et figurato »;[4] ma convien dire che passassero parecchi decenni prima che la buona accoglienza fatta a simili lavorucci aprisse nella nostra città la via ai grandi paramenti. Certo si è che di questi ultimi non trovo menzione avanti il 1412, nel quale anno l'inventario de' beni di Filippo di Piero Ranieri (88) reca « uno pancale d'arazo di braccia vii ». Si deve anzi credere che a Firenze gli arazzi non entrassero nell'uso comune che verso la metà del Quattrocento, perché solo a datare da quest'epoca accade di trovarli citati negl'inventari con qualche frequenza.

Intanto manifatture d'arazzi erano andate sorgendo in diverse città d'Italia, e principi e signorie gareggiavano nel chiamare al proprio servizio i piú valenti artefici fiamminghi ai quali commettevano tappezzerie su disegni d'artisti italiani.[5] Il governo fiorentino che non intendeva esser da meno de-

[1] L'inventario degli oggetti esistenti nel 1351 nella camera rossa di Marin Faliero fu pubblicato piú volte: prima che altrove in *Bollettino di arti, industrie e curiosità veneziane*, anno 3° (1880-81), p. 101.

[2] Giov. Mussi, *Chronicon placentinum* in Muratori, *Rer. Ital. Script.*, t. XVI, p. 583. Il Mussi nomina le *banderie de arazza* tra gli arredi domestici, insieme colle cortine e colle sarge da letto: sembra dunque che egli dia un tal nome non a bandiere o stendardi, ma a paramenti da camera. Questa supposizione è confortata dal fatto che la stoffa d'alto liccio non si presta a far bandiere perché troppo pesante: s'aggiunga che in Piemonte, regione finitima al Piacentino, si chiamano tuttora *bandere* certi tessuti ricamati che servono da tappezzerie.

[3] Inv. 6.

[4] Arch. d. Stat. Fior., *Atti dell' Esecut. d. Ordin. d. Giust. Arcolano Monaldi, Libro di cause civili*, c. cxxv t. Che in questi casi si tratti dell'opera d'alto liccio e non di pannolano, non è dubbio, perché il termine assoluto *arazzo* in Italia significò sempre il tessuto d'alto liccio e non altro.

[5] E. Müntz, *Histoire générale de la Tapisserie: Italie*, Paris, 1880. Lo stesso, *La tapisserie*, Paris, p. 163 e seg.

gli altri, prese a' suoi stipendi un tal Livino di Bruges, il quale tra il 1454 e il 57 fece per conto del Comune milletrecento cubiti quadrati di tappezzerie storiate a figure, valendosi dei disegni di Vittorio di Lorenzo Ghiberti e di altri.[1] Parecchi anni dopo, tra il 1476 e l'80, troviamo a Firenze un altro arazziere, Giovanni d'Alemagna, occupato a far spalliere e pancali per commissione dell'opera di S. Maria del Fiore.[2] Il bell'arazzo di disegno botticelliano rappresentante Minerva, che anni sono faceva parte delle collezioni del conte di Baudreuil, venne probabilmente eseguito da Giovanni o da qualche suo ignoto compagno fiorito in Firenze alla fine del Quattrocento (fig. 143). Non si creda però che questi arazzieri fossero in grado di soddisfare largamente alle richieste dei privati: essi erano troppo pochi e troppo occupati a lavorar pel Comune e per le istituzioni civili e religiose perché potessero assumere molti altri incarichi. Quindi gli arazzi che di questi tempi adornavano le case signorili di Firenze, provenivano ancora per la massima parte dalle Fiandre, dove i nostri mercanti li compravano belli e fatti o li facevano tessere di commissione.[3]

[1] Vedi Cosimo Conti, *Ricerche storiche sull' arte degli arazzi in Firenze*, Firenze, 1876; e *Miscellanea d'Arte*, anno I, 1903, p. 117.

[2] E. Müntz, *Histoire de la Tapisserie: Italie*, p. 62.

[3] Curiose notizie in proposito si leggono in una lettera del 22 giugno 1448 diretta da un tal Fruoxino, incaricato d'affari dei Medici, a Giovanni figlio di Cosimo padre della patria. Fu pubblicata la prima volta dal Gaye (vol. I, p. 158) e poi, in forma piú corretta, dal Del Badia in una nota *sulla parola Arazzo* (*Arch. Stor. Ital.*, s. v., vol. XXV, a. 1900, p. 87 e seg.). Fruoxino narra distesamente le pratiche fatte per acquistare sul mercato di Anversa un fornimento di arazzi destinato a decorare la sala in casa di Giovanni. Su due fornimenti, egli dice, ha fermato l'attenzione: ma uno non gli pare conveniente pel soggetto, a suo avviso troppo lugubre (storia di Sansone), per la grandezza eccessiva e pel prezzo esorbitante (d. 700). L'altro, di argomento gradevole (favola di Narciso) e di costo moderato (d. 150), è poco appariscente. Propone quindi si faccia eseguir l'opera di commissione; « imperocché quasi tutti quegli che vogliono lavorio fuor di dozzina, gli fanno fare a posta, et però ti conforto, se non ài troppo gran fretta, mi mandi la misura di panni e lla storia o favola vi vuoi drento. Et io lo farò fare dal miglior maestro ne sarà; mi puoi solamente mandare la misura e la storia vuoi ».

Premesse queste notizie generali sull'introduzione delle tappezzerie d'alto liccio, conosciute col nome generico di arazzi, in Italia e in Firenze, veniamo ai panni d'arazzo propriamente detti. Questi avevano lo stesso ufficio dei capoletti, servivano

Fig. 140. — Capoletto a verghe e spalliera di legno del sec. XIV. Affresco di Giotto rappr. il festino d'Erode (S. Croce). *Fot. Alinari.*

cioè a rivestire interamente o in gran parte le pareti delle stanze signorili. I nostri inventari sono molto scarsi di notizie intorno ai soggetti riprodotti sui panni d'arazzo.[1] Possiamo ad ogni modo

[1] Raramente dicono di che disegno si tratti. Talvolta accennano vagamente al tessuto operato a figure; piú spesso tacciono affatto. Ecco alcuni esempi:

— Inv. 158 (1449): « i panno d'arazzo verde a uccelli e chani, di braccia viii, grosso, usato ».

— Ivi: « i pannetto d'arazzo fatto di pezzi di panchali, di braccia vi, a fiori, usato ».

— Inv. 165 (1465): « i panno de araza di piú colori, di braccia 9, a fighure ».

— Inv. 169 (1485): « i panno d'araza a figure, vechio ».

— Inv. 159 (1449): « i panno d'arazo, f. 35 ».

— Inv. 165 (1465): « unus pannus de araza ».

— Nel 1502 Andrea Minerbetti aveva in casa fra altre tappezzerie « i panno d'arazo a verzura usato » (*Libro di Ricordi*, Inv. a c. 45 t. e seg.). Nel 1511 acquistò « i panno d'arazo a fiori » stato già di suo fratello Carlo (ivi, c. 88 r.).

farcene un'idea passando in rassegna le tappezzerie fiamminghe del sec. XV giunte sino a noi, nelle quali vediamo figurazioni d'ogni sorta, tolte indifferentemente dall'antico e dal nuovo Testamento, dalle leggende dei santi, dai romanzi cavallereschi ecc. Tali le storie di Esaú e Giacobbe, di Giuda Maccabeo, di Gesú Cristo, della Vergine, di S. Giorgio, di Carlo Magno, di Rinaldo di Montalbano, di Parsifal, di Giasone, della distruzione di Troia, di Teseo, di Alessandro. Altre tappezzerie riproducono cacce, tornei, cavalcate di signori e di dame, allegorie tolte dal Romanzo della Rosa o rappresentanti le virtú e i vizi, i sette peccati capitali e via discorrendo.[1] Tra gl'inventari fiorentini solo quello de' beni di Lorenzo il Magnifico abbonda di indicazioni circa i soggetti delle tappezzerie, e da esso rileviamo come i panni d'arazzo che fregiavano il palazzo di via Larga rappresentassero prevalentemente scene di torneo e di caccia. Ve n'era anche qualcuno con animali e fiori.[2]

Quanto ai privati, è probabile che i piú s'accontentassero di panni d'arazzo decorati a verzura e a fiorami, ch'erano i meno costosi. Tale, per quanto lasciano intravvedere le deplorevoli condizioni della pittura, appare quello che orna la parete di fondo della camera nell'affresco del Ghirlandaio rappresentante la Nascita di S. Giovanni (fig. 230). Anche nell'Ultima Cena, tavoletta dell'Angelico che si conserva nella galleria dell'Accade-

[1] Cfr. Müntz, *La Tapisserie* ecc., p. 122. Una splendida raccolta di riproduzioni grafiche di antiche tappezzerie trovasi nei tre volumi della *Histoire générale de la tapisserie*, Paris, 1878-84.

[2] Inv. 170 (1492): « uno panno d'arazo d'apichare al muro di braccia 20 lungho e alto braccia 6, suvi una chaccia del duca di Borgogna — f. 100 ».

— « uno panno d'arazo a fighure in uno torniamento, lungho braccia 14, alto braccia 6 ½ — f. 50 ».

— « uno panno d'arazo a fighure et chani et chavagli, lungho braccia x, alto braccia 8, da porre al muro — f. 30 ».

— « uno pannetto d'arazzo, suvi una Nuntiata, lungho braccia 6, largo braccia 3 — f. 7 ».

— « duo panni d'arazzo a verzura con certi cani, di braccia 8 ¼ l'uno — f. 10 ».

— « uno panno d'arazzo con uno animale — f. 4 ».

— « uno panno d'arazzo vecchio e rotto, a pappagalli, di braccia 9 ½ ».

— « uno panno d'arazzo a fiori, biancho ».

mia, si vede un paramento a verzura che potrebb'essere un panno d'arazzo (fig. 144).

Sedie o Spalliere di stoffa e di stuoia. — Dicevansi a Firenze sedie o spalliere quelle tappezzerie con cui si soleva adornare la parte inferiore di una parete alla quale fosse appoggiata una panca. Sedia è il nome piú antico e si trova usato nel Trecento[1]: il termine spalliera invece non compare nei documenti che nel sec. xv, ma prevale subito in modo assoluto. Che poi le due parole significassero la stessa cosa, non si può mettere in dubbio. Infatti le sedie, che erano certamente parati da sedile, avevano tali lunghezze da non potersi adattare che a panche.[2] Ora, poiché i documenti le nominano insieme ai pancali, ne deriva ch'esse non potevano essere altra cosa che spalliere. Si aggiunga a

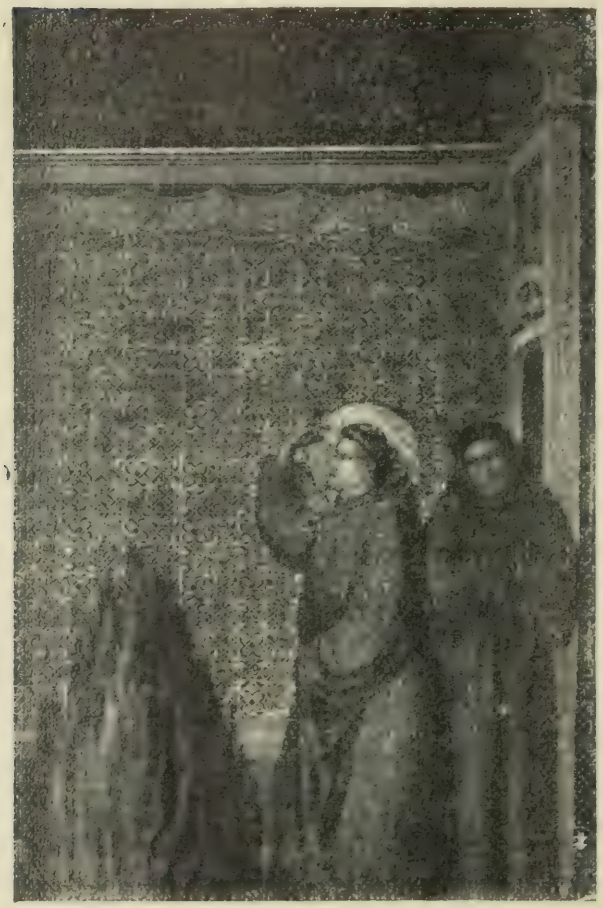


Fig. 141. — Capoletto a ornati geometrici. Da un affresco di Giotto (S. Croce).

Fot. Alinari.

[1] Si badi a non confondere la tappezzeria col mobile, che negli inventari fiorentini è costantemente chiamato *seggiola*.

[2] Le sedie (*seze*, *setie*) registrate nell'inventario dei paramenti di Francesco Gonzaga compilato nel 1406, misuravano rispettivamente 6, 7, 11, 13, 14 e fin 16 braccia di lunghezza. Vedi W. Braghirolli, *Op. cit.*, p. 63 e seg.

conferma di ciò, che i documenti ne' quali è menzione delle sedie, non accennano alle spalliere e viceversa; cosa facilmente spiegabile quando si ammetta che lo stesso oggetto abbia avuto successivamente due nomi diversi.[1]

Già nel 1307 i mercanti fiorentini introducevano fra noi sedie di Francia[2] o oltremontane, che insieme ad altre tappezzerie della stessa origine venivano poi vendute nei fondaci di Por' Santa Maria.[3]

Rispetto alla materia, le spalliere in uso a Firenze facevansi di un tessuto non specificato dagli inventari, che io suppongo fosse la sargia,[4] di pannolino dipinto e d'opera d'arazzo.[5] Come i capoletti e i panni d'arazzo, venivano colorite o tessute a disegni e figure: però le storie vi apparivano di proporzioni minori, essendo le spalliere assai meno alte. Infatti dai documenti risulta che mentre i panni d'arazzo potevan giungere fino a otto braccia d'altezza,[6] esse non arrivavano che a quattro.[7]

Anche le spalliere sono citate molto di rado nei nostri inventari.[8] Al solito è quello de' beni di Lorenzo il Magni-

[1] Lo *Statuto dell' Arte della Seta di Firenze* del 1335 (Arch. d. Stat. Fior., *Arte della Seta*, I) alla Rubr. VII nomina insieme *sedie* e *pancali oltremontani* e non parla di spalliere. Anche nel citato inventario del Gonzaga compaiono sedie e pancali ma non spalliere. Al contrario i nostri inventari non registrano che spalliere.

[2] Le *segie francisene* sono nominate in un elenco dei dazi che dovevan pagare le merci introdotte da mercanti fiorentini nel porto di Genova. Questo elenco si legge in una Provvisione fiorentina del 25 marzo 1307 e venne pubblicato dal Davidsohn in *Forschungen* ecc., Parte III, n. 517.

[3] *Statuto dell' Arte della seta* del 1335, Rubr. VII.

[4] Vedi in proposito quanto s'è detto circa i capoletti.

[5] Trovo questo solo esempio di spalliera fatta d'altra stoffa in un inventario mediceo del 1497 (*Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, vol. XVIII, p. 29): « Una spalliera di domaschino brocato azurro a diamanti e falconi ».

[6] Vedi a p. 211 n. 2.

[7] Vedi a p. 214, n. 1.

[8] Eccone alcune:

— Inv. 73 (1409): « una spalliera a l'arme di Francia e altre armi vecchie ».

— Inv. 131 (1418): « due panni lini, cioè due spalliere dipinte con fighure di nostra donna — ll. viii ».

— Inv. 165 (1465): « 4 spalliere a verzura di braccia 32 ».

— Inv. 169 (1485): « i spalliera vechia ».

fico che ce n'offre i saggi piú numerosi e interessanti.[1] Vi si fa menzione, tra l'altro, di « sei pezzi di spalliere a fighure e chavagli et arme e altro, coè in una chacciagione, nell'altra uccellagione, l'altra peschagione, l'altra balli, l'altra suoni, et l'altra giuochi, di braccia XII lunghe l'una — f. 150 ».

Fig. 142. — Capoletti a ornati geometrici. Da un dipinto di Agnolo Gaddi.

Spesso la spalliera non era lasciata sola nel suo ufficio decorativo, ma accoppiata ad un altro paramento; e mentre lo schienale della panca scompariva dietro la spalliera di stoffa.

[1] Inv. 170 (1492): « una spalliera d'arazo a fighure, anticha, di braccia xiiii lungha et braccia iiii alta, et chol' arme — f. 15 »; « due spalliere d'arazzo a verzura et paese, soppannate di tela verde, lunghe braccia xiii l'una et alte braccia iii $^1/_2$ — f. 70 »; « due spalliere di tela dipinte coll'arme e uccegli »; « dua pezzi di spalliera o vero panni a verzura, tutti rotti »; « una spalliera d'arazzo dipinta a fiori e chaccie di braccia xiii »; « una spalliera a fighure, vechia, che balestrono ». Altre spalliere medicee vedi a p. 215 nota 1.

il sedile sottoposto era coperto da un pancale.[1] Spalliere e pancali uniti così da parer fusi in un sol pezzo, si vedono riprodotti in qualche dipinto del Trecento.[2] Pel Quattrocento se n'hanno esempi nel quadro riprodotto alla fig. 168 e nel dipinto dei fratelli Botticini rappresentante il banchetto d'Erode, nella Collegiata d'Empoli (fig. 215).

Un po' più numerose sono le figurazioni di spalliere isolate: ricorderò quella che copre lo schienale della panca su cui seggono i commensali nel Cenacolo di Andrea del Castagno a S. Apollonia (fig. 146); quella che fa lo stesso ufficio nella tavoletta d'Alesso Baldovinetti rappresentante le nozze di Cana,

[1] L'Inv. 154 (1431), fra i beni mobili della Parte Guelfa reca i seguenti notevoli esempi di spalliere accoppiate a pancali:

— « una spalliera azurra seminata di gigli, soppannata di panno lino rosso, la quale istà nella sala prima dipinta, tiene tutto il seggio de' capitani. — iii pezzi di panchali chuciti insieme che dimostra un pezzo a schacchi o verde biancho e rosso, seminato di foglie, soppannato, che serve al sopradetto seggio ».

— « iiii pezzi di spalliera azurra seminata di gigli, chon più compassi choll' armi del chomune e della parte e più altre, servono a tuto il segio de' collegi per spalliera. — iiii pezzi di panchali a schacchi bianchi verdi e rossi e seminati di folgle chol sengnio della parte, servono al sedere del segio di tutti i collegi ».

Nel solito inventario mediceo (170. 1492) sono registrati questi altri paramenti dello stesso genere:

— « due spalliere d'arazzo a fighure cholla storia di Narcisso, chon chandellieri et arme di chasa lavorate chon seta, soppannati di tela verde: sono antiche, lunghe braccia 12 l'una. — dua panchali a dette spalliere chol' allacciature a diamanti et arme di chasa, lunghi braccia xii l'uno — f. 80 ».

— « quattro spalliere, dua chol Trionfo della fama et dua chol Trionfo della morte, lunghe braccia xii l'una. — due panchali a dette spalliere chol cimiere e arme di chasa e penne — f. 200 ».

— « tre spalliere d'arazo chon l'arme nel mezo di dua agnoli, di braccia 12 l'una — f. 20. — tre pancali di detto chon l'arme nel mezo di due agnoli, di braccia 12 l'uno — f. 20 ».

[2] Per esempio, in un affresco di Bernardo Daddi nella cappella di S. Stefano a S. Croce rappresentante la fustigazione del santo, è figurata una panca a muro interamente coperta da una tappezzeria appesa alla parete, che fa ad un tempo l'ufficio di spalliera e di pancale (fig. 145). Anche negli affreschi che Spinello Aretino eseguì nella sala di Badia nel palazzo dei Signori a Siena, e in una tavola di ignoto trecentista toscano, già attribuita a Cimabue, che si conserva agli Uffizi e rappresenta vari episodi della vita di S. Cecilia, si notano diversi paramenti della stessa specie.

nella galleria dell'Accademia (fig. 147); e varie dello stesso genere nelle miniature del Virgilio Riccardiano (figg. 148 e 211). Tutte sono a verzura e fiori stilizzati.

Talvolta quale surrogato delle spalliere di stoffa venivano adoperate le stuoie.[1] Ve n'erano di varia qualità e provenienza, ma prevalevano quelle di giunchi marini o di sparto, impor-

Fig. 143. — Arazzo fiorentino della fine del sec. XV rappr. Minerva (Da l'*Histoire de l'art pendant la Renaissance* di E. Müntz).

[1] Inv. 170 (1492): « una stuoia usata e rotta per ispalliera — f. 2 ». — Ivi: « una stuoia moresca, serve per ispalliera alla tavola (cioè alla panca dove sedevano i commensali), alta braccia 2 ½, lungha 18 braccia, usata — f. 1,10 ».

tate da Tunisi e dette perciò anche stuoie moresche o di Barberia.[1] Qualcuna giungeva fino da Sara o Sarai sul Volga, città tartara posta sulla via commerciale che dalla Tana conduceva al Cataio.[2]

Usciali o Portieri. — Di tutti i paramenti l'usciale o portiere era quello che s'usava piú di rado nelle dimore fiorentine. A quanto pare, vi comparve anche in età piuttosto tarda: lo trovo citato la prima volta in un inventario del 1406.[3] Poteva essere di varie stoffe e ornarsi di stemmi, di figure e di fregi diversi, talvolta corrispondenti a quelli degli altri paramenti della camera; non di rado si abbelliva anche di ricami.[4]

[1] Inv. 97 (1414): « 1 stuoia di giunchi marini ».

— Inv. 105 (1417): « unam storiam giunchorum marinorum brachiorum octo vel circha, latitudinis brachiorum quattuor ».

— Inv. 170 (1492): « due stuoie di giunchi di Barberia, belle — f. 12 ».

— Ivi: « una stuoia moresca di braccia 13 ».

— Bibliot. Riccardiana, cod. 2416. *Libro di Ricordanze di Giotto Peruzzi*. Durante l'anno 1339 gli agenti della Compagnia commerciale dei Peruzzi ebbero a inviare piú volte da Tunisi a Firenze, insieme con altre merci, anche stuoie.

[2] Le *stuoie di Sara* sono nominate colle *oltremarine* nella *Tavola delle Gabelle delle porte di Firenze* del 1402 (Vedi Pagnini, *La decima* ecc., vol. IV, p. 1 e seg.). Nello *Statuto della gabella delle porte di Siena* del 1301-1303 pubblicato da L. Banchi in *Statuti Senesi scritti in volgare ne' secoli XIII e XIV*, vol. 2°, sono nominate anche le *stoie francesche*; a Firenze però non ne ho trovato traccia.

[3] Inv. 71: « unum tappetum ad hostium ».

[4] Do qui alcuni esempi di usciali:

Inv. 130 (1418): « uno panno da tenere all'uscio della camera, di braccia iiii, rosso, coll'arme ».

— Inv. 144 (1425): « uno tapeto di panno scarlattino cum l'arme di detto bartolo, per tenere a l'ussio — f. 2 ».

— Inv. 159 (1449): « i panno da uscio richamato — f. 3 »

— Inv. 169 (1485): « i usciale soppanato di valescio verde ».

— Inv. 170 (1492): « uno portiere, suvi el Trionfo della fama, bello — f. 20 » (faceva riscontro alle quattro spalliere tessute a Trionfi del Petrarca che abbiam citato a p. 215, n. 1); « dua portieri chon dua huomini armati et arme — f. 20 »; « dua portieri a verzura choll' arme di chasa — f. 16 »; « uno portiere con dua fighure, una dama e uno giovane, lavorato chon seta alla brochata »; « uno usciale d'arazzo con due figure, di braccia 9 ½ lungo ».

Tra le cose prestate da Andrea Minerbetti a un suo amico l'anno 1500, c'era « i usciale con l'arme mia e de' Bini » (*Libro di Ricordi*, c. 36 r.). Maria, prima moglie d'Andrea, era una Bini.

Tre dipinti di scuola fiorentina ci danno la rappresentazione grafica dell'usciale: la Natività di S. Giovanni del Ghirlandaio nel coro di S. Maria Novella (fig. 230); una delle tre tavolette della storia d'Ester attribuite a Iacopo del Sellaio che trovansi nel 1° corridoio degli Uffizi (fig. 200); e una quarta tavoletta appartenente alla stessa serie, nella galleria del Louvre.

Fig. 144. — L'Ultima Cena. Dipinto del Beato Angelico. *Fot. Alinari.*

Oltre le tappezzerie da parete — capoletti, panni d'arazzo, spalliere, portieri — ve n'erano altre destinate a ricoprire certi mobili, come panche, lettucci, tavole, scrittoi, forzieri, cassoni. Tali erano i pancali, i tappeti, i celoni. I cuoi lavorati appartenevano parte all'una specie, parte all'altra.

Pancali o Bancali o Banchiere. — Servivano a ricoprire il sedile delle panche a scopo di ornamento;[1] e ciò non solo

[1] Talvolta, ma di rado, si adoperavano anche a coprir lettucci in so-

nell'interno delle case, ma anche all'aria aperta, sulle piazze e nei giardini.[1] Come abbiam veduto, in certi casi andavano uniti alle spalliere; piú sovente apparivano isolati.

Il pancale era fatto di quel tessuto che gl'inventari non si curano di specificare, ma che pare fosse la sargia,[2] oppure d'arazzo. D'origine antichissima,[3] a Firenze lo si trova nominato in un documento del 1307,[4] e dopo d'allora ricorre spesso nelle vecchie carte, sicché si può affermare che nessun altro genere di tappezzeria, ad eccezione forse del tappeto, fu tanto usato dai nostri padri quanto questo.[5]

I pancali, come la maggior parte delle tappezzerie, in origine ci venivano dai paesi d'oltremonte. Infatti in un documento fiorentino del 24 settembre 1307[6] si fa menzione di *banchiere francesche*, e nella prima metà del sec. XIV si vendevano nelle botteghe dei setaiuoli fiorentini pancali oltremontani,[7] che i nostri mercanti acquistavano sui mercati della Francia settentrionale e della Fiandra, per esempio a Parigi e a Bruges.[8] Nel secolo successivo si faceva in Londra gran

stituzione del tappeto e del celone. Inv. 170 (1492): « i panchale, schambio di tappeto, che ricopre un lettuccio ».

[1] Una panca addobbata con due pancali si vede sulla piazza di S. Giovanni nella tavola delle Nozze Adimari-Ricasoli (figg. 2, 3, 4). Di molti e ricchi pancali apprestati in un giardino si ragiona nel *Paradiso degli Alberti* (Bologna 1867, vol. III, p. 15).

[2] Su questo argomento vedi quanto si disse a proposito del capoletto.

[3] Nell'Italia meridionale compare già in un inventario del 1110 (Morea, *Chartularium Cupersanense*, Montecassino, 1892, vol. I, p. 145).

[4] Davidsohn, *Forschungen* ecc., Parte III, n. 526.

[5] Nella sola dimora di Guido di Filippo Fagni ve n'erano cinque (Inv. 49. 1391); e sei, rinchiusi tutti in un sol forziere, in casa di Guido di Baron Cappelli (Inv. 64. 1400). Si adoperavano specialmente in occasione di nozze. Cosí in un *Libro di ricordi di Giotto Peruzzi* (Bibliot. Riccardiana, cod. 2416) trovo la seguente nota: « .... e le ll. quattrocento ottantasette, s. otto, d. uno a fiorini, di XXVI di marzo MCCCXXXVI per spese delle nozze e robe e arnesi e panchali per la moglie di Jacopo suo (di Filippo di Pacino de' Peruzzi) figliuolo ». Vedi anche Boccaccio, *Decam.*, X, 10.

[6] Davidsohn, *Forschungen* ecc., Parte III, n. 526.

[7] Arch. d. Stat. Fior., *Statuto dell'Arte della Seta* del 1335, Rubr. VII.

[8] Nel *Libro di ricordi di Giotto d'Arnoldo Peruzzi e compagni* (Bibl. Riccard., cod. 2417) alla data 17 febbraio 1337 si nota che Gherardo Baroncelli deve dare ll. 35, s. 12 d. 8 a fiorini « per banchali e charelli che gli vennono da Parigi »; e nel *Libro di ricordi di Giotto Peruzzi* (Bibl. Ric-

commercio di bei pancali che a Firenze si trovavano a comprare al prezzo di quattro o di cinque fiorini l'uno.[1] Ma non andò molto che anche gli italiani si diedero a fabbricarne a concorrenza dell'importazione straniera, tantoché già nel 1335

Fig. 145. — Panca coperta da spalliera e pancale. Da un affresco di B. Daddi rappres. la fustigazione di S. Stefano (S. Croce).
Fot. Alinari.

nella nostra città insieme cogli oltremontani si vendevano anche pancali fiorentini,[2] e nel 1375 un tal Giovacchino Pinciardi fiorentino faceva fare in Padova per proprio conto « ii panchali lunghi da braccia xviii », i quali erano decorati dell'arme sua e costavano in tutto lire quaranta.[3]

card., cod. 2416) si accenna ad altri bancali e carelli spediti da Bruges a Firenze nel 1338.

[1] Pagnini, *Op. cit.*, vol. IV, p. 126.

[2] *Statuto dell'Arte della Seta* di quell'anno, Rubr. VII.

[3] Arch. d. Stat. Fior., *Conventi soppressi. S. Bartolomeo di Monte Oliveto*, 131. *Libro di debitori e creditori di Giovacchino Pinciardi.*

I disegni dei pancali erano al solito molto vari, ma in generale piú semplici che quelli dei capoletti, dei panni d'arazzo e delle spalliere. E la ragione è ovvia: essendo i pancali fatti per sedervisi sopra, si sciupavano presto, e quindi non metteva conto di spendervi intorno troppo denaro e lavoro.[1] Il motivo che incontrava maggior favore era quello delle armi gentilizie.[2]

Fig. 146. — Cassapanca impannata con spalliera a verzura. Dall'affresco di A. del Castagno rappres. l'Ultima Cena (Convento di S. Apollonia).

Fot. Alinari.

[1] Infatti i pancali operati a figure, o a scene animate, ricorrono assai di rado nei documenti. Parrebbe che i pancali accoppiati alle spalliere dovessero fare eccezione alla regola e presentare la stessa decorazione di queste: e così è infatti in qualche caso; ma altre volte il pancale si mostra lavorato piú semplicemente della spalliera cui va unito. Vedi p. 215, n. 1.

[2] Inv. 6 (1349): « i panchale, braccia XXV ½, a l'arme nostra — ll. X ».

— Inv. 83 (1411): « due panchali choll'arme loro, l'uno di braccia quindici, l'altro di braccia undici », « uno panchaletto azurro coll'arme loro, di braccia cinque ».

— Inv. 92 (1413): « duo panchales cum armis de Ardinghellis ».

— Inv. 143 (1424): « i pezzo di pancale, campo verde con armi, logoro ».

— Inv. 160 (1456): « uno panno da lettuccio di braccia 6, coll'arme a penna e diamanti » (cioè coll'arme di casa Medici unita al diamante con due penne, impresa di Cosimo il Vecchio).

— Vedi ancora i pancali della Parte Guelfa e i medicei citati a p. 215, n. 1.

— Finalmente in un libro di Provvisioni e Deliberazioni del Proconsolo dell'Arte de' Giudici e Notai di Firenze (Arch. d. Stat. Fior., *Arte de' Notai*, 28), si legge una provvisione del 15 luglio 1361 colla quale si dà incom-

V'erano poi pancali di colore unito,[1] vergati,[2] operati a verzura,[3] a gigli,[4] a pappagalli,[5] a fiori e uccelli,[6] a scene di caccia,[7] ad animali diversi.[8]

Data la varia estensione delle panche e l'ufficio cui erano destinati, è naturale che i pancali differissero molto fra loro in lunghezza, mentre avevan tutti press'a poco la larghezza medesima. V'erano pancali lunghi da due a venticinque braccia,[9] ma i piú ne misuravano da otto a quindici. La loro larghezza era di un braccio e mezzo circa.[10]

Tappeti. — Questi paramenti si distinguevano dalle tappezzerie propriamente dette sia per la qualità al tutto differente del tessuto, sia perché a fabbricarli non si richiedeva l'opera dell'artista, ma quella del semplice artigiano. Di rado

benza al Camerlingo dell'Arte di far eseguire un « pancale cum armis dicte artis et partis guelfe et aliis armis honorificis dicte artis ».

[1] Inv. 66 (1402): « uno panchale biancho di braccia viii ».

— Inv. 73 (1409): « due pancali, l'uno azurro e l'altro verde ».

[2] Inv. 41 (1390): « 2 panchali vergati, braccia 9 l'uno ».

[3] Inv. 170 (1492): « un panchale a verzura soppannato di tela azzurra ».

[4] Inv. 66 (1402): « uno panchaletto a giglietti in su lettuccio ».

— Inv. 143 (1424): « i pezzo di pancale a gigli, campo azurro, logoro ».

[5] Inv. 131 (1418): « uno pancale vecchio stracciato a pappagalli, braccia viii — ll. ii ».

[6] Inv. 162 (1459): « uno pezo di panchale di braccia 10 o circha, fiorito ».

— Inv. 170 (1492): « uno panchale di braccia 8 fatto a uccegli e fiori ».

[7] Inv. 14 (1381): « iiii petias pancalis usitatis, labratis ad caccias, brachiorum viii pro quolibet ».

— Inv. 135 (1419): « uno pancale verde lavorato con cani e lepre, di braccia 8 ».

[8] Inv. 170 (1492): « pancali sei a erbagi e animali, di braccia 12, coll'arme ». Per altre decorazioni di pancali, vedi p. 215, n. 1.

[9] Inv. 31 (1388): « i panchale, braccia 2 ». Un pancale lungo braccia 25 ½ cito a p. 221, n. 2. Per altre misure di pancali, vedi le note precedenti.

[10] Tra gli arredi che fece per S. Maria del Fiore, Giovanni d'Alemagna lavorò nel 1479 « duos panchales qui servent duabus spalleriis nuper factis circa maius altare dicte ecclesie, longitudinis brachiorum undecim pro quolibet panchali et latitudinis brachii unius cum dimidio » (Müntz, *Histoire de la tapisserie: Italie*, p. 62). Anche i numerosi bancali fatti da Giachetto d'Arras per la Signoria di Siena nella prima metà del sec. xv, avevano bensí differenti lunghezze, ma un'altezza che variava da un braccio e un quarto a un braccio e mezzo. Uno solo giungeva fino a un braccio e tre quarti (G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, vol. II, p. 212).

si fregiavano di grossolane figurazioni e scene animate; quasi sempre di motivi ornamentali ripetuti a dati intervalli. Si avevano tappeti di due sorta: velluti e rasi. I piú eran fatti di fili di lana; ve n'eran però anche di quelli interamente tagliati entro drappi di seta, e di seta e oro.[1]

Fig. 147. — Le Nozze di Cana. Dipinto di A. Baldovinetti. *Fot. Alinari.*

L'uso dei tappeti, ben noto agli antichi, si diffuse largamente nei secoli di mezzo, durante i quali furono particolarmente pregiati quelli che venivano dall'Oriente, tanto superiori ai nostri per la morbidezza del tessuto, la vaghezza dei

[1] Inv. 72 (1408): « i tappeto piccolo di broccato ».

— Inv. 170 (1492): « uno tappeto da tavola chol pelo, lavorato alla dommaschina, lungho braccia xiiii, largho braccia 5 $^1/_2$ — f. 70 ».

— Ivi: « un altro tappeto da tavola chon certe quadrature, lavorato alla dommaschina, lungo braccia x, largo braccia iii $^1/_2$ — f. 30 ».

Tappeti di seta e oro, si vedono riprodotti nelle antiche pitture, come diremo fra poco.

disegni, la varietà e la vivacità dei colori. Durante le Crociate salirono in grandissima voga i tappeti di stile arabo.[1] In breve, a soddisfare alle continue richieste, ne sorsero fabbriche anche in Occidente, talché in Francia, nel sec. XIII, a lato a manifatture di *tapis nostres* ne troviamo altre di *tapis sarrasinois*.[2] Nel secolo XIV si facevano tappeti, sebbene forse non de' più belli, anche in Italia, a Firenze ed a Siena.[3]

I tappeti servivano a usi molteplici: a coprir tavole e deschi,[4] scrittoi,[5] deschi da bicchieri,[6] a far da posapiedi davanti a sedili[7] e a piè dei letti.[8] Finalmente dagli inventari si rileva che un tappeto o un celone stava quasi sempre disteso sul let-

[1] A torto però W. Heid (*Histoire du Commerce du Levant au Moyen Age*, Leipzig, 1885-86, vol. II, p. 706) deriva la parola tappeto da *attabì* o *tabì*, nome di un drappo di seta con cui gli Arabi coprivano i pavimenti delle loro sale, perché tanto la cosa quanto il vocabolo (τάπης) erano già noti agli antichi greci.

[2] Se ne parla nei *Règlements sur les arts et métiers de Paris* di Stefano Boileau. Cfr. Ch. Labarte, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864, t. III, p. 368. Nel sec. XIV vendevansi a Firenze tappeti francesi e oltremontani. Arch. d. Stat. Fior., *Arte della Seta*, *Statuto* del 1335, R. VII; Davidsohn, *Forschungen* ecc., Parte III, n. 517 e 526.

[3] Ai tappeti fiorentini si accenna nello *Statuto dell'Arte della Seta* del 1335, R. VII. Di un tappeto senese trovo menzione nell'Inventario de' beni di Giovanni di Bartolo Steccuto (69. 1404).

[4] Inv. 154 (1431): « uno tappeto rosso il quale serve il descho quando si fa le tratte... ».

— « uno tappeto verde el quale si pone sulla tavola della tratta de' capitani ».

— Inv. 170 (1492): « uno tappeto col pelo in sul descho presso al fuocho, di braccia 4 ». Cfr. inoltre a p. 223, n. 1.

[5] Inv. 60 (1400): « uno desco da scrivere suvi uno tapeto ».

— Inv. 170 (1492): « uno tappetello, sta in sul descho da scrivere, lungho braccia iii $^1/_2$, largho braccia ii — f. 4 ». Anche nell'affresco di Domenico Ghirlandaio nella chiesa d'Ognissanti rappresentante S. Gerolamo, lo scrittoio al quale siede il Santo è coperto di un tappeto (fig. 283). Lo stesso si vede nell'altro affresco, a riscontro del primo, dove il Botticelli dipinse S. Agostino (fig. 284).

[6] A coprir deschi da bicchieri credo fossero destinati i « tapeti da bicchieri » nominati nella *Tavola delle Gabelle di Siena* (Pagnini, *Op. cit.*, vol. IV, p. 74 e seg.).

[7] Nei dipinti di antica scuola fiorentina rappresentanti l'Annunciazione, si vede spesso un tappeto a piè del seggio della Vergine (fig. 176, 235, 236). Negl'inventari invece non trovo indicazioni di tappeti destinati a quest'uso.

[8] Inv. 131 (1418): « uno tappeto da tenere a piè del letto, di braccia vii — ll. ii ». Nella citata *Tavola delle Gabelle di Siena* sono nominati i

tuccio[1] e talvolta anche sul forziere e sul cassone.[2] Ora le antiche pitture fiorentine rappresentanti la Vergine seduta in cattedra, e ancor piú quelle che riproducono la scena dell'Annunciazione, ci mostrano spesso il seggio della Madonna ricoperto da un paramento ricchissimo e di smaglianti colori (per lo piú

Fig. 148. — Una sala fiorentina alla metà del sec. XV. Miniatura del Virgilio Riccard. rappres. un episodio del II Libro dell'Eneide. *Fot. Giani.*

di broccato), che pendendo dall'alto dello schienale o della parete sovrastante al seggio, scende sul sedile e talvolta ricade giú fin sulla predella.[3] Questo paramento di forma e di stoffa diversa che la spalliera e il bancale, si deve ritenere un tappeto.

« tappeti da letto vergati o schietti ». In una pittura giottesca della chiesa inferiore di S. Francesco in Assisi rappres. il sogno del vescovo Guido, si vede un tappeto a rose disteso sulla cassa a piedi di un letto (fig. 149).

[1] I documenti ci offrono numerosissimi esempi di tale uso del tappeto. Ne citerò qualcuno:

— Inv. 125 (1418): « i tappeto vecchio da lettuccio di braccia iii, a scacchi ».

— Inv. 158 (1449): « i tappeto di braccia 4 $^1/_2$ e largo braccia 3 in su detto lettuccio ».

— Inv. 159 (1449): « i tappeto da llettuccio — f. 3 ».

Vedi inoltre p. 218, n. 1 e p. 226, n. 2. Quanto ai celoni da lettuccio vedi a p. 228, n. 10 e 229, n. 8 e 9.

[2] Vedi Cap. IX, *Forzieri, Cassoni.*

[3] I dipinti, specialmente di scuola giottesca, che rappresentano seggi

Quanto alla decorazione, i tappeti si fregiavano dei motivi piú vari, dagli intricati eleganti arabeschi immaginati dagli artefici di Siria e di Tartaria ai disegni dovuti alla piú modesta fantasia degli artieri d'Occidente. Nondimeno non è sempre facile distinguere i lavori di un genere da quelli di un altro negli inventari, dai quali sappiamo solo che accanto a tappeti arabi,[1] turcheschi[2] e tartareschi,[3] v'eran tappeti a ruote o a compassi (circoli),[4] a scacchi,[5] a stelle,[6] a verghe,[7] a rose,[8] a opera di catene,[9] ad armi.[10]

Celoni. — Dicevasi celone un tappeto raso[11] di tessuto speciale. Poiché lo troviamo talvolta confuso colla sargia,[12] convien

così parati sono tanto numerosi che credo inutile far citazioni particolari (figg. 150, 176, 180, 187).

[1] Inv. 12 (s. xiv): « i tapeto saracinescho picholo ».

— Inv. 170 (1492): « uno tappeto raso alla morescha chon quadrature, lungho braccia vii et largho braccia iii $^1/_2$ — f. 10 ».

[2] Inv. 66 (1402): « uno tappeto da lettuccio di turchia, di braccia cinque ».

— Inv. 121 (1418): « uno tappeto da lettuccio turchiesco di braccia V $^1/_2$, verde e rosso — f. xiiii ».

[3] C. Mazzi, *Il Tesoro di un Re,* Roma, 1892, p. 10: « cinquanta tapeti tartareschi. Costaro fiorini cinquecento d'oro ». Ai tappeti tartareschi e turcheschi allude anche Dante ai v. 16-17 del XVII dell'Inferno.

[4] Inv. 170 (1492): « uno tappeto chol pelo, opera a ruote, di braccia 6 — f. 6 ».

— Ivi: « uno tappeto col pelo a ruote, biancho, braccia 4 $^1/_2$ ».

— Inv. 135 (1419): « unum tappetum laboratum ad compassos parvos ».

— Inv. 160 (1456): « uno tapeto fino di braccia 6 con uno compasso cremisi ».

[5] Inv. 105 (1417): « unum tapetum veterem schachatum ».

Vedi a p. 209 n. 1 e qui sotto la n. 5.

[6] Inv. 122 (1418): « i tappeto in due pezzi a schacchi e a stelle ».

[7] Vedi a p. 224 n. 8.

[8] Inv. 170 (1492): « uno tappeto cho' compassi di rose e quadrature, lungho braccia vii, largho braccia 4 ».

— Ivi: « uno tappeto fatto a rose e nel mezzo l'arme de medici e orsini, lungo braccia vi et largho braccia iii — f. 20 ».

[9] Ivi: « uno tappeto col pelo, biancho et rosso, con opera di chatene — f. 4 ».

[10] Inv. 143 (1424): « uno tappeto verde con viii armi, di genovese ».

— Inv. 170 (1492): « uno tappeto bello chon l'arme de medici nel mezo, lungho braccia cinque et $^1/_2$ et largho braccia dua — f. 30 ».

— Vedi anche il tappeto citato alla nota 8.

[11] Che tali fossero i celoni lo sappiamo dal Dizionario della Crusca.

[12] Inv. 107 (1417): « unum celone vinitianum ad lilii sive sargiettam ».

dire che fosse fatto di una stoffa dello stesso genere, cioè di un pannolano piuttosto leggiero. Alcuni anni fa il Merkel espresse l'opinione che la parola celone derivi dal cielo o baldacchino formato sopra al letto dalla parte superiore del cortinaggio;[1] ma non credo ch'egli abbia colto nel segno, non esistendo fra i due oggetti alcuna relazione particolare. Piuttosto mi sembra probabile che come arazzo da Arras, cosí celone derivi da Chalons, città della Sciampagna che i mercanti fiorentini trafficanti in quelle parti chiamavano *Celone* o *Celona*.[2] A vero dire, allo stato attuale delle nostre cognizioni, noi non sappiamo se nei secoli XIV e XV o nelle età precedenti vi siano state colà fabbriche di tappeti; ma troppo poco si conosce della storia delle industrie nel Medio Evo perché dalla nostra ignoranza si possa ricavare argomento per negare che siano esistite. Certo si è che

Fig. 149. — Tappeto disteso sulla cassa a piè di un letto. Da un affresco di Giotto in S. Francesco d'Assisi. *Fot. Alinari.*

— Inv. 131 (1418): « una sargia overo celone lavorato d'azurro e sbiadato — f. iii ».

— I « celoni o sargie oltremarine » sono nominate nella *Tavola delle gabelle delle porte di Firenze*, compilata nel 1402.

[1] C. Merkel, *I beni della famiglia di Puccio Pucci* in *Miscellanea Nuziale Rossi-Teiss*, Trento 1897, p. 176, n. 1.

[2] Si trova indicata con questo nome in un documento fiorentino del 17 novembre 1281 (Vedi Davidsohn, *Forschungen* ecc. Parte III, n. 114) nella Cronaca di Giov. Villani (VIII, 10), nella *Pratica della Mercatura* di Francesco Balducci Pegolotti (Pagnini, *Op. cit.*, vol. III, p. 20 e 282), e nella *Pratica della Mercatura* di Giovanni da Uzzano (Pagnini, vol. IV, p. 56).

a Firenze nelle botteghe dei setaiuoli si trovavano a comprare tappeti e celoni oltremontani e francesi,[1] di alcuni dei quali si sa ch'erano fatti a S. Denis,[2] a Ypres[3] e a Parigi,[4] cioè in città della Francia settentrionale e della Fiandra non molto lontane da Chalons sur Marne. Del resto è possibile che i celoni non fossero detti cosí perché in origine fabbricati a Chalon, ma perché a farli s'impiegava il pannolano che usciva da quelle manifatture, e che i mercanti fiorentini chiamavano appunto *panno di Celone.*[5] Concludendo, che il nome della tappezzeria derivi da quello della città mi sembra, se non certo, per lo meno assai verosimile.

A Firenze nei sec. XIV e XV si usavano celoni di diversa provenienza: alcuni dell'Oriente o di luoghi dove si sapeva lavorarli alla maniera degli arabi, ed eran detti alla moresca;[6] altri d'Oltremonti, ossia di Francia e di Fiandra, come si disse, e d'Inghilterra;[7] altri finalmente fabbricati in Italia, e precisamente nella stessa Firenze,[8] a Siena[9] e a Venezia.[10] I

[1] I *celoni franciseni* compaiono in un documento fiorentino del 25 marzo 1307; gli oltremontani nello *Statuto dell'Arte della Seta* del 1335, Rubr. VII.

[2] Inv. 110 (1417): « unum tapetum sancti Dionigi.... brachiorum sex vel circa ».

[3] Di « uno celone sbiadato d'Ipri » si fa menzione in un libro di ricordi di Lippo di Fede del Sega, che si conserva nell'Arch. d. Stat. Fior., sotto l'anno 1360 (c. 210 t).

[4] A Parigi facevansi i famosi « tapis nostres » e « sarrasinois ».

[5] Cosí lo trovo nominato nel documento del 1281 riferito dal Davidsohn, e nei luoghi de' libri del Pegolotti e del Da Uzzano citati a p. 227, n. 2. In qualche documento è detto celone senz'altro:

— Inv. 97 (1414): « i panchaletto di cielone ».

[6] Inv. 170 (1492): « uno celone verghato morescho di braccia 6 », « tre panni alla morescha o vero a uso di celone, cioè di braccia 5 l'uno, e uno braccia 6 », nel qual ultimo caso non è da intendere che tutti i celoni fossero lavorati alla moresca, ma solo che lo erano i tre di cui qui si parla.

[7] D'Inghilterra o d'Irlanda credo fossero originari i « celoni o sargie oltremarine » di cui a p. 226 n. 12.

[8] Dei celoni fiorentini si fa menzione negli *Statuti dell'Arte della Seta* del 1335, Rubr. VII.

[9] Un tappeto e un celone sanese sono nominati nell'Inv. 69 (1404). Anche la *Tavola delle gabelle delle porte di Firenze* del 1402 registra i celoni sanesi.

[10] Inv. 68 (1404): « uno celone vinitiano stretto, di braccia cinque, da lettuccio ». Vedi pag. 226, n. 12. Il celone compare anche in documenti veneti contemporanei col nome di *zalonus*. Vedi P. Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, Parte prima, Bergamo 1905, p. 440 e 448; e C.

disegni non differivano in generale da quelli dei tappeti, e si avevano celoni di un colore solo,[1] schiccherati, cioè chiazzati a piú colori,[2] operati a verghe,[3] a scacchi,[4] a stelle,[5] a gigli,[6] a pappagalli,[7] a figure,[8] a verzura,[9] a liste.[10]

Cuoi lavorati. — I paramenti di cuoio lavorato, in Italia furono da prima usati nelle chiese,[11] e non entrarono nelle case private che in tempi relativamente recenti. Nelle fiorentine essi erano ancora molto rari durante il Quattrocento, e considerati come oggetti di gran lusso che solo i piú ricchi signori potevano procurarsi. Si adopravano a decorar le pareti a guisa di spalliere, e a quegli stessi uffici cui si destinavano i celoni e i tappeti, come coprir tavole e ornar lettucci. Apparivano di color rosso, piú o meno abbondantemente rabescati d'argento

Cipolla, *Libri e mobilie di casa Aleardi al principio del sec. XV* (*Archiv. Veneto*, 1882, p. 28 e seg.).

[1] Inv. di Rainaldo de Campis, tesoriere regio in Toscana, del 1274: « unum celonem coloris viridis » (Gio. Lami, *Sancte Ecclesiae Florentinae Monumenta*, Firenze, 1758, t. I, p. 494).

[2] Arch. d. Stat. Fior. *Atti dell' Esec. d. Ordin. d. Giust. Francesco Martini di Perugia* (gennaio-luglio 1354). *Libro d' inquisizioni.* In un elenco di oggetti rubati è registrato « unum celonem schiccheratum de pluribus coloribus ».

[3] Inv. 17 (1384): « duo celones magni vergati ».

— Inv. 52 (1391): « uno celone vergato di piú colori ».

— Inv. 41 (1390): « i celone bianco vergato ».

[4] Inv. 60 (1400): « due celoni scacati da letto ». Rimane dubbio se essi servissero quali coperte da letto a guisa di sargie, oppure facessero da posapiedi a piè del letto stesso.

[5] Inv. 37 (1389): « i celone verde a stelle ».

[6] Vedi a pag. 226 n. 12.

[7] Inv. 66 (1402): « uno celone a pappagalli ».

[8] Inv. 102 (1417): « unum cellonectum album figuratum et virgatum... lectucci ». Queste figure, come i pappagalli di cui si parla alla nota 7, saranno state ripetute a intervalli.

[9] In un ricordo di masserizie inserito da Andrea Minerbetti nel suo libro di memorie (c. 13 t.), all'anno 1497 sono segnati « ii celoni a verzura, da tavola ». Dall' inv. del 1502 sappiamo ch'erano di braccia 6 l'uno.

— Inv. Minerbetti del 1502 (libro di ricordi di Andrea c. 45 t. e seg.): « i celone a verzura con la frangia, da lectuccio ».

[10] Inv. 176 (1499): « i celone da tavola listrato ».

— Inv. Minerbetti del 1502: « 2 celoni listrati di braccia 8 l' uno ».

[11] L'invent. del Tesoro della Santa Sede del 1295 reca « duo coria magna antiqua cum diversis laboreriis ad auripellum »; e quello dei cardinali Bentivegna d'Albano e d'Acquasparta steso intorno al 1300, « unum corium ma-

e d'oro. I piú venivano di Spagna, dove, come è noto, l'industria de' cuoi era in gran fiore.[1]

Fig. 150. — Sedile ornato di tappeto. Da un affresco di Lorenzo Monaco rappres. l'Annunciata (S. Trinita). *Fot. Alinari.*

gnum cum equitibus pro altari » e « unum corium rubeum pro altari » (*Arch. Stor. Ital.*, s. v., vol. II, p. 261 e seg.).

[1] Inv. 66 (1402): « i cuoio rosso da lettuccio ».

— Inv. 159 (1449): « i chuoio e i paio di ghuanciali di chuoio dallettuccio ».

— Inv. 160 (1456): « Uno quoio rosso grande di Spagna », « Uno quoio d'oro mezano di Spagna », « Uno quoio d'argento picholo di Spagna ».

— Inv. 170 (1492): « Uno quoio grande di braccia xii da porre in sununa tavola ».

— Ivi: « Uno quoio dallettuccio di braccia 4 ».

— Ivi: « Uno quoio dommaschino dorato di braccia 8 in circha ». Questo è nominato insieme a diverse spalliere, e sembra quindi esser stato esso medesimo una spalliera.

Nel sec. XVI l'uso de' cuoi lavorati diventò comune nelle case dei ricchi anche a Firenze, dove s'adoperavano specialmente come spalliere. Vedi p. 169 n. 3, e soprattutto gl' inventari degli appartamenti granducali pubblicati da C. Conti, in *La prima reggia di Cosimo I de' Medici* ecc. Firenze, 1893.

CAPITOLO V

La Struttura, la Forma e la Decorazione dei mobili.

Statuti riguardanti la costruzione dei mobili — Mobili di foggia e misura legale e mobili salvatici — Mobili rivestiti di panno e di cuoio — Mobili regolati — Mobili scorniciati — Legnami usati nella costruzione dei mobili — Stile dei mobili — Intagli — Tarsie — Fornimenti e Fregi di metallo — Dorature e Stucchi — Mobili dipinti — Mobili a figure o affigurati — Mobili a storie.

Coloro che fino ad oggi si sono occupati, sia di proposito sia per incidenza, degli antichi mobili fiorentini, li hanno studiati solamente come opere d'arte.[1] Noi, pur non tralasciando di considerarli sotto tale aspetto che in essi è davvero caratteristico, siamo condotti dall'indole del presente lavoro ad esaminare altresí qual fosse la loro struttura organica; struttura ch'ebbe a variare col mutare dei tempi e dei costumi e col progredire della civiltà.

Statuti riguardanti la costruzione dei mobili. — Il modo con cui si dovevano costruire i mobili di legname, a Firenze non era lasciato interamente all'arbitrio dei falegnami e dei

[1] Citeremo tra gl'italiani D. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze, 1873; e R. Erculei, *Intaglio e tarsia in legno*, Roma, 1885. Tra gli stranieri il Pollen, *Ancient and modern Furniture and Woodwork in the South Kensington Museum*, Londra, 1874; G. Kinkel, *Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln*, Berlin, 1876; A. de Champeau, *Le meuble*, vol. I, Parigi, 1888; E. Müntz, *Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV au XV siècle*, Parigi, 1894; C. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. Les Meubles*; W. Bode, *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance. Florenz und Toskana*, Leipzig.

committenti, ma determinato da una serie di disposizioni contenute negli Statuti dell'Arte dei Legnaiuoli, che i Consoli dell'Arte stessa avevano l'obbligo di far rispettare.[1] Lasciando da parte le norme che regolavano le operazioni di incuoiatura e impannatura, di cui si tratterà in altro paragrafo, accenneremo qui alle disposizioni di carattere piú generale riguardanti la costruzione e le dimensioni dei vari mobili.

Fig. 151. — Camera in casa di poveri nel sec. XIV. Da un dipinto di Ambrogio Lorenzetti. *Fot. Alinari.*

Gli Statuti imponevano che si costruisse il mobile con una sola qualità di legname tanto di sopra quanto di sotto.[2] Le tavole ond'esso si componeva dovevano avere lo stesso spes-

[1] Nell'Archivio di Stato di Firenze si conservano diversi Statuti dell'Arte dei Legnaiuoli, dei sec. XIV e XV. Parecchi contengono ordinamenti sulla costruzione dei mobili, e noi li verremo citando a mano a mano che se ne presenterà l'occasione.

[2] Tale prescrizione che negli Statuti anteriori è sottintesa, viene esplicitamente espressa in quello del 1365 (*Arte de' Legnaiuoli*, 4) sotto la Rubrica: « Pena di non fare lettiere e chasse d'uno legname ».

sore in ogni lor parte, ed esser prive di regoli e di cornici, perché queste non mascherassero totalmente commettiture e impiallacciature illecite, e ad un'occhiata si potesse vedere se realmente lo spessore delle tavole fosse eguale in ogni punto.[1]

Quanto alle dimensioni, spettava ai Rettori dell'Arte determinare l'altezza, la lunghezza e la larghezza di ogni mobile.[2] Sarebbe importante per noi conoscere questi elenchi di misure legali, ma disgraziatamente non se n'è conservato alcuno. In compenso però leggiamo nello Statuto una disposizione di carattere permanente, secondo la quale chi era colto a frodar la legge riguardo alle misure, era condannato a sborsare al Camerlingo dell'Arte una multa di quaranta soldi di fiorini piccoli per ogni letto lungo sei braccia e piú; di trenta soldi per ogni letto lungo da cinque a sei braccia; di venti soldi per ogni letto lungo cinque braccia o meno; di venti soldi per ogni cassapanca di qualunque lunghezza si fosse, per ogni cassone, lettuccio e cassa da donne.[3]

Ogni anno di gennaio i Consoli eleggevano tra i maestri dell'Arte due Cercatori, i quali, prima una volta per settimana,[4] poi una volta al mese,[5] erano tenuti a fare un'accurata ispezione in tutte le botteghe de' legnaiuoli e vigilare perché si rispettassero le norme sancite dagli Statuti.

Come si vede, queste erano molto severe e, se si fossero da tutti e sempre osservate, la mobilia delle case fiorentine avrebbe avuto un carattere di squallore e di monotonia desolante. Ma poiché tra gli intenti del legislatore non v'era quello di frenare il lusso e le spese dei cittadini,[6] cosí s'introdusse nello Statuto

[1] *Statuto del* 1342 (*Arte de' Legnaiuoli*, 3), R. 30.

[2] Ivi.

[3] Ivi.

[4] *Statuto del* 1314 (*Arte de' Legnaiuoli*, 2), R. LXXXI. *Statuto del* 1342, R. 30.

[5] *Statuto del* 1365.

[6] Dei molti ordinamenti suntuari, promulgati dal Comune, da me presi in esame, ne ho trovati parecchi riguardanti i forzieri e i forzerini nuziali, ma solamente uno che si occupa anche degli altri mobili, quello del 17 dicembre 1373 (pubblicato in *I Capitoli del Comune di Firenze, Inventario e Regesti*, Firenze, 1866, vol. II, p. 173 e seg.). Esso alla R. 14 determina

una clausola che permetteva agli artefici e ai committenti di uscire dagli angusti confini segnati dalla legge, e, con certe cautele, dava modo agli uni di mostrare tutta la loro valentia e agli altri di far pompa di ricchezza e di magnificenza. Infatti ai cittadini danarosi, agli uomini di gusto fine, a tutti coloro insomma che desideravano possedere mobili non solo robusti, ma eleganti e artisticamente pregevoli, lo Statuto concedeva che se ne facessero costruire della forma e della dimensione da essi preferita, e che li facessero decorare a modo loro. Soltanto, prima di accingersi al lavoro, il maestro cui era affidata la costruzione di tali mobili extralegali o, come li chiamavano, *isfoggiati*, doveva presentarsi ai consoli dell'Arte e ottenerne la necessaria licenza sborsando al Camerlingo cinque soldi per ogni mobile da farsi.[1]

A considerar le cose superficialmente si potrebbe pensare che tutte queste prescrizioni minute e rigorose non fossero altro che una serie d'ingerenze indebite della pubblica autorità nei negozi privati, e che in ultima analisi dovessero riuscire di danno per tutti. In realtà invece esse costituivano una salvaguardia efficace del buon nome dell'Arte, della pubblica fede e specialmente degli interessi dei poveri, i quali avevano cosí una sicura guarentigia della solidità e della durata dei mobili acquistati. Mediante la tassa sui mobili sfoggiati, quegli ordini contribuivano inoltre a rifornire di fondi le casse dell'Arte, la quale, come rappresentante ufficiale dei maestri di legname, si proponeva anche fini filantropici,[2] e con tutto ciò non opponevano seri ostacoli all'incremento dell'industria dei mobili artistici, che allora anzi fioriva piú che mai.

che chiunque faccia o compri una lettiera, un cassone, una cassapanca e un lettuccio, che tutti insieme valgano piú di 25 fiorini d'oro, debba sborsare al Camerlingo del Comune 15 fiorini d'oro per ognuno dei mobili acquistati o venduti. Come si vede, era una legge veramente draconiana; ma fu fatta in via eccezionale, in un momento in cui il Comune abbisognava di danaro, e aveva quindi piuttosto carattere fiscale che suntuario. Del resto fu abrogata poco dopo.

[1] *Statuto del* 1342, R. 30.

[2] Vedi nello *Statuto* anteriore al 1305 (*Arte de' Legnaiuoli*, 1) la R. « De iuvando pauperi infirmo huius artis », che trovasi ripetuta anche nello *Statuto del* 1314, R. LXVIII.

Mobili di foggia e misura legale. Mobili salvatici. — I mobili costruiti secondo le norme testé esaminate eran fatti di una sola specie di legname, e non avendo regoli né cornici né specchi né piallacci, la loro superficie esterna era uniforme-

Fig. 152. — Cattedra vescovile nel coro della cattedrale di Ascoli.
Fot. Alinari.

mente piana. Un tempo mobili siffatti dovevano essere in prevalenza in tutte le case, anche nelle piú ricche; soltanto a poco a poco, dinanzi all'invasione sempre crescente dei mobili sfoggiati, sgombrarono gli appartamenti signorili per rifugiarsi nelle stanze di servizio e nelle dimore dei poveri. Poiché non offrivano alcuna particolarità degna di nota, gl'inventari si con-

tentano quasi sempre di registrarne la presenza senza aggiungere notizie speciali.[1] D'altra parte, a cagione dello scarso loro pregio venale ed artistico, non se n'è conservato alcuno, e noi non ne abbiamo che una nozione molto imperfetta. Nelle pitture dei sec. XIV e XV avviene talvolta di veder riprodotto qualche mobile semplicissimo che sembra costruito secondo le norme imposte dagli Statuti. Tale ad esempio, nella cappella degli Scrovegni, la panca su cui siedono gli apostoli dell'Ultima Cena (fig. 175), e la panca a lato al letto nell'Annunciazione di S. Anna (fig. 219). Di foggia legale sembrano del pari il letto figurato da Giotto nell'affresco della visione del monaco infermo in S. Croce (fig. 221), i numerosi deschetti da sedere riprodotti in piú quadri cosí del Tre come del Quattrocento, massime in quelli dell'Angelico (figg. 78, 144, 226), e lo scrittoio dipinto da Fra Filippo in una predella rappresentante i fatti di S. Agostino (fig. 277). Qualche altro mobile ritratto nelle pitture del tempo, sebbene in certi particolari si scosti dalle rigide norme statutarie, si può forse ancora considerare come di tipo legale. Cosí dicasi delle lettiere circondate da casse riprodotte alle figg. 223, 226, e dello scrittoio che si vede in un affresco di Benozzo Gozzoli nella chiesa di S. Agostino a San Gimignano (fig. 279).

Tra i mobili di foggia e misura legale vanno senza dubbio annoverati anche quelli che gl'inventari chiamano salvatici. Erano i piú rozzi e primitivi di tutti, e si componevano di assi grossamente squadrate e assicurate le une alle altre mediante bullette. Trovavansi nelle case dei contadini, dei cittadini poveri, e anche nelle stanze di servizio delle ricche dimore.[2]

[1] Ecco alcuni mobili citati dagli inventari che sembrano appartenere a questa categoria:

— Inv. 22 (1387): « i lettiera in tavole per lo fante ».

— Inv. 27 (1388): « i lettiera di braccia 4 in terra, d'assi ».

— Inv. 65 (1402): « i lettiera di quattro pezzi d'assi, confitta ».

— Inv. 75 (1409): « i lettuccio d'assi, sfornito ».

[2] Riporto dagli inventari i seguenti esempi di questa specie di mobili:

— Inv. 48 (1390): « i cassapancha salvaticha, braccia 4 ».

— Inv. 109 (1417): « unam panchettam salvaticham cum quatuor pedibus, brachiorum duorum ».

Mobili rivestiti di panno e di cuoio. — Gli Statuti dell'Arte si occupavano ancora di un'altra specie di mobili, dei cofani e forzieri rivestiti di panno e di cuoio. Essi imponevano all'artefice di guernirli convenientemente all'esterno di cuoio o di pannolino, o almeno di pelle sul fondo.[1] Si ritenevano bene incuoiati o impannati quei cofani e forzieri ch'eran riconosciuti per tali dai due Cercatori che ogni anno i Consoli dell'Arte nominavano[2] e che avean l'obbligo di fare un'ispezione, prima ogni settimana[3] poi di mese in mese,[4] nelle botteghe de' legnaiuoli. Solo dopo ottenuta l'approvazione di costoro, il maestro poteva mandare i suoi cofani al pittore che li decorasse.[5] Era vietato ai maestri di venderli non completamente forniti a chi non fosse dell'Arte; e ciò per evitare che speculatori senza scrupoli comperassero per poco cofani e forzieri incompleti, e poi, in onta alla legge, li facessero dipingere senza impannarli o incuoiarli, per rivenderli con proprio vantaggio.[6] Era anche vietato di rivestirli di pergamena[7] o di pelli comunque tinte o contraffatte, per cui sembrassero coperti di cuoio d'asino senza esserlo in effetto.[8]

Le norme che stabilivano le misure da darsi ai cofani ed ai forzieri incuoiati e impannati non erano diverse da quelle che regolavano la stessa materia rispetto agli altri mobili e che noi già conosciamo. Nessun maestro poteva fare di propria iniziativa o tenere in bottega cofani e forzieri di dimen-

— Inv. 143 (1424): « i lettiera ritta, salvaticha, d'assi d'albero e di castagno, di braccia iiii ».

— Inv. 162 (1459): « 3 pezzi d'asse d'abete, chonfitti in su due legni per lettiera salvaticha ».

Casse e una lettiera salvatica si vedono rappresentate in due dipinti di A. Lorenzetti che si conservano nella galleria dell'Accademia fiorentina e figurano diversi fatti di S. Niccolò di Bari (fig. 151).

[1] *Statuto del* 1314, R. LXXXIII. *Statuto del* 1342, R. 30.

[2] *Statuto del* 1314, R. LXXXI. *Statuto del* 1342, R. 30.

[3] Ivi.

[4] *Statuto del* 1365.

[5] *Statuto del* 1315 (*Arte de' Legnaiuoli*, 2), R. LXXXI, in aggiunta a quanto si dice in quello del 1314. Statuto del 1342, Rubr. 30.

[6] *Statuto del* 1314, R. LXXXII.

[7] *Statuto del* 1375 (*Arte de' Legnaiuoli*, 4).

[8] *Statuto del* 1342, R. 30.

sioni superiori a quelle stabilite dai Consoli in ufficio.[1] Anche qui ignoriamo quali fossero le misure legali; ma il fatto che c'erano cofani e forzieri di *foggia maggiore*, *mezzana* e *minore*,[2] fa supporre che se ne ammettessero di tre tipi o fogge differenti, fra le quali l'acquirente poteva scegliere. Del resto, a chiunque era lecito farsi costruire cofani e forzieri della dimensione che voleva, purché il maestro incaricato dell'opera si presentasse ai Consoli dell'Arte, e pagato cinque soldi per ogni paio di cofani e giurato di fabbricarli per un dato compratore e non per altri, ne ottenesse debita licenza.[3] Questa tassa di cinque soldi rimase però in vigore solo fino al 1384:[4] da quest'anno in poi si poterono far cofani e forzieri di qualunque dimensione, senz'altra spesa.

Gli Statuti non accennano che al rivestimento di cuoio e di tela,[5] ma gl'inventari citano anche forzieri coperti di panno[6] e forzerini coperti di velluto e di sciamito.[7] Sebbene tra i mobili incuoiati e impannati i forzieri e i cofani fossero i soli di cui si occupasse la legge, tuttavia rileviamo dagli inventari e dai dipinti che nelle case fiorentine se ne trovavano, raramente a dir vero, anche altri, come panche, letti e deschi da bic-

[1] *Statuto del* 1314, R. LXXXI. *Statuto del* 1342, R. 30.

[2] Inv. 16 (1383): « i paio di forzieri della minore foggia, da donna ».

— Inv. 18 (1384): « i paio di forzieri a figure rilevate, di maggior foggia ».

— *Tavola della gabella delle porte di Firenze del* 1402: « Chofano ferrato, dipinto, della mezzana foggia », « Chofano ferrato della maggior foggia, dipinto ».

[3] *Statuto del* 1314, R. LXXXI. *Statuto del* 1342, R. 30.

[4] *Statuto del* 1384.

[5] Inv. 106 (1417): « unum forzerium magnum coperto chanavaccii ».

— Inv. 109 (1417): « duos forzerios coperti canavaccii rubei, brachiorum duorum cum dimidio pro quolibet ».

— Inv. 118 (1418): « duos forzerettos maioris fogie copertos corii ».

[6] Inv. 118 (1418): « unum parvum forzerium copertum panni rubei ».

— Inv. 157 (1442): « i forziere, braccia 2 e mezzo, con panno rosso ».

[7] Inv. 117 (1418): « unum forzerinum tondum copertum sciamiti azurri, cum schudicciuolo argenti cum arma domus ».

— Inv. 143 (1424): « uno forzerino coperto di velluto azurro, coperto di gigli d'argento ».

chieri.[1] Cosí nella panca su cui siedono Cristo e gli Apostoli nel Cenacolo di S. Apollonia di Andrea del Castagno, la faccia anteriore del sedile appare rivestita della stessa stoffa di cui è fatta la spalliera appesa lungo lo schienale (fig. 146).

Mobili regolati. — Davasi questo nome a certi mobili costruiti, come quelli di cui si è discorso, di semplici tavole giustapposte l'una all'altra, e di piú rinforzate lungo gli spigoli da regoli di legno fissati con grosse bullette.[2] Questo sistema di costruzione era d'uso abbastanza frequente, soprattutto per le panche; e quantunque non convenisse ai lavori fini, nondimeno lo Statuto lo considerava come illegale, perché, occultando gli orli delle tavole, cioè proprio i punti dove meglio ne appariva lo spessore, si prestava facilmente alle frodi.[3]

Mobili scorniciati. — Molto piú si allontanavano dalle prescrizioni statutarie i mobili scorniciati, che eran fatti con sistema del tutto differente da quello seguito nel fabbricare i mobili di cui s'è toccato innanzi. Pochi ragguagli ci offrono in proposito gl'inventari; ma i vecchi dipinti, e piú ancora gli

[1] Inv. 106 (1417): una lettiera terragnola brachiorum quatuor vel circha, coperta chanavaccii veteri rubei ».

— Inv. 98 (1415): « i deschucium pro ciatis, foderatum ».

— Inv. 131 (1418): « uno desco da bicchieri foderato, vecchio ».

[2] Una panca regolata si vede in un antico disegno fiorentino che riproduciamo alla fig. 228. Do qui per saggio alcuni esempi di mobili regolati togliendoli dai nostri documenti:

— Arch. Stat. Fior. *Libro d'entrata e uscita de' figli di Lapo da Castiglionchio.* A c. 17 r., fra le spese dell'anno 1387, si accenna all'acquisto di certi regoli da panche.

— Inv. 65 (1402): « una panchetta regolata allato al fuocho di braccia 3 ».

— Inv. 131 (1418): « una panca regolata da ogni latò ».

— Inv. 133 (1419): « i pancha da sedere, senza regholi, co' piè ».

— Inv. 36 (1389): « 1 pancha regolata da bicchieri e orciuoli, suvvi alquanti orciuoli e bicchieri ».

— Inv. 164 (1459): « uno cassone con regholi di noce ».

— Ivi: « una tavola regholata di noce, di braccia 4 ½ ».

— Inv. 12 (1386): « i cassapancha anticha con bullette e regholi ».

[3] Vedi a pag. 232, 233.

esemplari raccolti ne' musei, ci danno tutte le notizie che possiamo desiderare. Le superfici esterne dei mobili scorniciati apparivano scompartite in uno o piú riquadri da *cornici*, entro cui stavano confitte quelle tavolette piane che i francesi chiamano *panneaux* e noi *specchi*. Questa struttura presentava rispetto alle altre il grande vantaggio che le tavole, per la relativa piccolezza loro e perché solidamente incastrate le une nelle altre, erano meno soggette a incurvarsi ed a fendersi. Nella costruzione de' mobili a cornici si adoperavano nella maggior parte dei casi due sorta di legnami: con la piú grossolana facevansi le tavole dell'ossatura interna; con la piú fine, i sottili piallacci onde le prime erano rivestite di fuori. Spesso l'uso di diverse qualità di legname appariva anche all'esterno e si

Fig. 153. — Cattedra intagliata e dipinta di stile gotico. Dipinto di Giotto rappr. il Redentore.
Fot. Alinari.

vedevano specchi di pino e di pioppo di color naturale o tinti in modo da simulare il noce, racchiusi da cornici di noce tarsiata,[1] e perfino lettiere per metà di pioppo e per metà di noce.[2]

Sarebbe difficile dire quando s'incominciassero a introdurre i mobili scorniciati e impiallacciati nelle case private. Certo è che all'aprirsi del Trecento essi erano già in prevalenza, come si vede dai dipinti di Giotto e della sua scuola e da altri monumenti figurati del tempo.[3] Piú tardi, col progredire de' costumi e col diffondersi del lusso, la lor voga crebbe ancora; anche perché erano i soli che si prestassero a un fine lavoro d'intaglio e di tarsia.

Legnami usati nella costruzione dei mobili. — A far mobili si adoperavano le piú diverse qualità di legname. Il castagno, l'olmo e soprattutto l'albero o pioppo erano molto usati tanto pei mobili di poco prezzo e d'un legno solo, quanto per le tavole destinate a portare i piallacci. Di maggior pregio erano l'abete, il pino, il cipresso, il tasso, la quercia ed il noce, che s'adoprava specialmente nei rivestimenti esteriori.

Stile dei mobili. — Prima di entrare in argomento dobbiamo avvertire che non per tutti i mobili domestici si può parlare di stile. Appare infatti dalle pitture contemporanee che i piú, fossero di foggia legale o scorniciati, erano costruiti con tanta

[1] L'inventario de' beni di Lorenzo il Magnifico registra moltissimi mobili costruiti cosi. Vedi le spalliere citate a p. 160 e i lettucci a p. 265, n. 2. E inoltre i seguenti esempi:

— « una lettiera d'albero di braccia 6 chorniciata di nocie et tarsie, chon chassapanche a piè a 4 serrami, e chon channaio e trespolo et sachone et pancha drieto alletto — f. 5 ».

— « uno cassone d'albero riquadrato chon pettorali di nocie e tarsie, lungho braccia 4 $^1/_2$ — f. 2 ».

— « uno chassone di pino di braccia 4, cornicie et squarciato di nocie con tarsie di piú lavori di silio... ».

— « uno lettuccio di pino con 2 armari, corniciato di nocie et tarsie... ».

[2] Vedi a p. 254.

[3] È singolare peraltro che i documenti trecenteschi a me noti non vi accennino mai. Li trovo menzionati la prima volta in un inventario del 1418 (121) che reca « una cassapanca a ii serrami, uno lettuccio, uno cappellinaio tutti intarsiati, orlati e impiallacciati di noce — f. xxiii ». Nei documenti posteriori gli accenni a mobili impiallacciati sono frequentissimi.

semplicità da non presentare per questo rispetto nessun carattere speciale (figg. 144, 201, 221, 223, 226, 274, 277, 279). Uno stile non lo avevano che i mobili di lusso, i quali, allora come sempre, si solevano fabbricare sul modello delle forme archi-

Fig. 154. — Pancone intagliato e affigurato di stile gotico. Da un affresco del Cappellone degli Spagnuoli.

Fot. Alinari.

tettoniche di moda: si costruirono quindi mobili di lusso di tipo gotico nel sec. XIV, di tipo classico nel XV.

Un'altra cosa è da notare. Generalmente, i mobili domestici di lusso eran fatti a imitazione dei chiesastici, cosí nella struttura come nei particolari decorativi. Ora, siccome gli antichi mobili di chiesa si sono conservati in numero molto maggiore che non quelli in uso nelle dimore private, chi prende a studiar questi ultimi, è bene abbia l'occhio anche ai primi, i quali gli possono fornire indicazioni ed elementi di confronto preziosi. Soltanto converrà tener presente che la mobilia dome-

stica veniva decorata piú sobriamente della chiesastica, conforme all'ufficio piú modesto cui era destinata.

Lo stile di un mobile è determinato prima dalla forma, poi dalla decorazione.

Quanto alla forma, i mobili gotici piú caratteristici si distinguono per lo sviluppo prevalente della linea verticale sull'orizzontale. In essi le sagome principali tendono tutte ad ascendere, i pilastrini d'angolo sono esili, slanciati verso l'alto, e non di rado culminanti in pinnacoli e guglie, mentre gli schienali si presentano coronati da cuspidi acute. Inoltre le loro superfici verticali sono spesso divise in una quantità di piccoli riquadri formati da specchi rientranti e da cornici sporgenti che, insieme coi numerosi intagli e trafori, danno al tutto un'apparenza molto mossa, ma nel tempo stesso alquanto trita e poco solida (figg. 152, 153, 154, 162, 185, 187, 234, 235, 236, 237, 238).

Su tutt'altri principî si fonda la costruzione dei mobili di stile rinascimento, in cui le linee ascendenti non hanno il predominio sulle orizzontali, ma sí le une come le altre si sviluppano armonicamente. Di piú in essi le superfici verticali, anziché spezzate in piccoli riquadri, sono distinte in pochi larghi campi per mezzo di sagome foggiate a mo' di basi, lesene e trabeazioni secondo i canoni dell'architettura romana, e sono costantemente sormontate da un'ampia e sporgente cornice di coronamento (figg. 115, 228, 229, 230, 232, 241, 242, 243, 247). Chi paragoni i mobili piú caratteristici delle due specie, non può esimersi dal riconoscere che quelli di stile rinascimento hanno un'apparenza piú robusta, piú sobriamente grandiosa, piú nobile che non i gotici; e ciò perché non derivano, come questi, la loro importanza artistica specialmente dalla copia e dalla magnificenza dell'ornato, ma piuttosto dall'armonia delle proporzioni e dal giusto equilibrio tra la decorazione e l'organismo.

Quanto alla decorazione dei mobili, di ognuno degli elementi ond'essa risulta — intagli, tarsie, fregi di metallo, dorature, stucchi, pitture — sarà bene discorrere partitamente.

Intagli. — È credibile che nei secoli XIII e XIV i palazzi pubblici e le chiese della città si fregiassero di una quantità di mobili gotici magnificamente intagliati, come stalli corali, cattedre episcopali e prelatizie, ciscranne e scranne per le confraternite e pei giudici, cassapanche, armadi. Sebbene tutti questi mobili siano andati perduti, noi possiamo tuttavia farci un'idea della loro splendida decorazione, sia prendendo in esame quelli dello stesso genere che ancora si conservano in qualche luogo dell'Italia centrale (nel palazzo comunale di Siena, nelle cattedrali di Orvieto, di Volterra, di Pienza, d'Ascoli Piceno),[1] sia osservando le infinite cattedre riprodotte nelle pitture dell'epoca, cioè quei seggi ad alto schienale e riccamente lavorati su cui Giotto e i suoi discepoli pongono a sedere le loro madonne e i santi (figg. 153, 162, 187). Salvo qualche eccezione, queste cattedre presentano una struttura organica e una decorazione che non esce dai limiti del verosimile, sicché si può con fondamento supporle imitate da mobili reali, da quelli, per esempio, che nei cori monastici erano destinati ai priori o che nelle chiese stavano a lato agli altari per uso dei prelati. Esse appaiono profusamente ornate di pilastrini poligonali, di colonnine torse, di finestrelle, di archetti a piú lobi e a dentelli, di cuspidi triangolari coronate di fogliami e culminanti in un giglio, di pinnacoli, di gugliette, di formelle e rosoni traforati e scolpiti, insomma di tutti quei leggiadri e fragili lavori d'intaglio che sono propri dell'ornamentazione ogivale, e che, riprodotti nella pietra serena o nel marmo, ricorrono anche nei piú sontuosi edifizi contemporanei di Firenze, nel Campanile, in S. Maria del Fiore, nella loggia del Bigallo, nelle chiusure degli archi e nel tabernacolo dell'Orcagna a Or' San Michele. Oltre alle cattedre, tra i piú magnifici mobili di stile ogivale figurati nei vecchi dipinti, va segnalato il lungo pancone dall'alto schienale fregiato d'innumerevoli intagli, che si vede nell'affresco del Cappellone degli Spagnuoli rappresentante l'allegoria della religione cat-

[1] Non ostante qualche traccia di stile rinascimento, gli stalli e la cattedra del duomo d'Ascoli offrono uno dei piú bei saggi di mobilia di stile gotico fiorito, che vanti l'Italia (fig. 152).

tolica. Esso riproduce forse qualcuno di quelli che stavano nelle pubbliche aule ad uso dei magistrati (fig. 154).

I documenti grafici ci fanno comprendere qual fosse il carattere degli intagli non solo nei mobili gotici d'uso chiesastico e pubblico, ma anche in quelli, per solito assai piú modesti, che s'adopravano nelle dimore private. Le Annuncia-

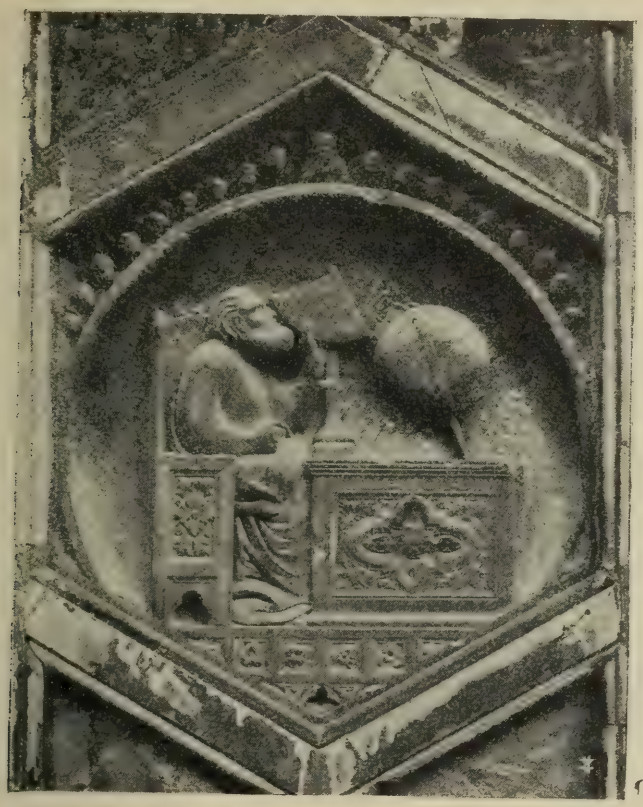


Fig. 155. — Scrittoio e cattedra intagliati di stile gotico. Bassorilievo di A. Pisano nel Campanile. *Fot. Alinari.*

zioni specialmente, ci mettono spesso sotto gli occhi certi mobili domestici la cui decorazione, per ciò che riguarda l'intaglio, si riduce tutta a qualche pilastrino sormontato da un pinnacolo lungo gli spigoli verticali, a qualche colonnina torsa, a qualche cornice dentellata, a poche formelle romboidali e rosoncini stellati (figg. 176, 180, 235, 236).[1]

[1] Sebbene appartengano alla categoria dei mobili domestici, sono tuttavia scolpiti con una certa ricchezza la cattedra e gli scrittoi riprodotti alle figg. 155 e 275.

Quando, durante il Quattrocento, nella costruzione della mobilia al gotico prevalse lo stile classico, gli ultimi a scomparire tra gli elementi dell'arte ogivale furono appunto certi particolari d'intaglio, come i rosoni traforati nel mezzo degli specchi, i quali si mantennero a lungo nelle grazie degli artefici e del pubblico tanto per la intrinseca loro vaghezza, quanto perché potevansi facilmente adattare ai mobili della nuova foggia senza alterarne l'intima struttura. Ancora oggidí esistono parecchi mobili costruiti nel cosiddetto stile di transizione, nei quali elementi gotici sono innestati in forme classiche.[1]

Durante il Rinascimento il campo della scultura in legno fu alquanto piú ristretto che nell'età precedente. Mentre nel periodo gotico l'intagliatore poteva dar libero corso alla fantasia e sbizzarrirsi a sua posta, onde qualche volta avveniva che le sagome fondamentali del mobile si smarrissero tra il tritume de' frastagli, nel Rinascimento invece egli vide il proprio compito limitato dalla convenienza stilistica di proporzionare lo sviluppo della decorazione a quello delle linee organiche. Profilare modanature, scanalare paraste e pilastrini, intagliar capitelli e mensolette, riempire con ovoli, baccelli, viticci, festoni di foglie, fruttami e simili ornati di gusto classico i fregi e le cornici, là dove lo spazio non fosse occupato da lavori di tarsia, ecco qual era il piú delle volte l'ufficio del maestro intagliatore nel sec. XV. Solamente nelle tavole e nei deschi da mangiare, i cui piedi venivano per solito lavorati assai riccamente, gli era ancor dato di far sfoggio dell'arte sua senza limitazioni di sorta (figg. 202, 203, 204, 205).

Esiste tuttora un buon numero di mobili chiesastici fiorentini piú o meno decorati d'intagli, che risalgono all'età della Rinascenza; tra gli altri gli armadi delle sagrestie del Duomo (fig. 156) e di S. Croce, e gli stalli corali della cappella del

[1] Tali, due cassoncelli fiorentini che ho veduto qualche anno fa presso il conte Resse di Roma, e un altro cassoncello proveniente da Siena che conservasi nel Museo del Bargello. In essi, varie formelle a trafori gotici sono circondate da tarsie nello stile rinascimento (fig. 244).

palazzo Medici, di Monte Oliveto, oggi al Bargello, di S. Maria Novella. Né mancano mobili domestici scolpiti in quest'epoca: deschi (figg. 202, 203, 204, 205), ciscranne (fig. 182), lettucci (figg. 241, 242, 243), cassoni (figg. 245, 247). Al contrario è raro che i documenti scritti cosí del Tre come del Quattrocento facciano esplicita menzione di mobili intagliati.[1]

Tarsie. — Lo sviluppo della tarsia in un mobile è sempre in ragione inversa di quello della scultura in legno. Dove la prima allarga il proprio campo, la seconda lo restringe, e viceversa; sicché talvolta l'una arriva ad escludere l'altra interamente. Ciò avviene nei mobili detti *alla certosina*, in cui essendo tutto lo spazio disponibile occupato dai lavori d'intarsio, non resta posto pel piú piccolo fregio intagliato. A Firenze però di rado o mai si giunse a simili predilezioni esclusive per un genere particolare d'ornato, e si amò piuttosto dare alla mobilia di lusso una decorazione di carattere misto, nella quale durante il periodo gotico prevalse l'intaglio, durante il Rinascimento la tarsia.

E invero la tarsia, benché abbastanza in uso anche prima, non trionfò pienamente che quando nei lavori di legname si adottò lo stile classico. Solo allora essa poté distendersi a suo agio per entro gli specchi e lungo le cornici da cui l'intaglio, ormai rinchiuso in ben determinati confini, aveva sgombrato, e acquistare cosí anche a Firenze un'importanza che prima non aveva mai avuto. Fu questa per la nostra città l'epoca

[1] In un documento dell'aprile 1379 pubblicato da C. Carnesecchi in *Miscellanea d'Arte* (a. 1903, p. 52), si accenna a un paio di forzieri della maggior foggia scolpiti.

— Inv. 131 (1418): « una ciscranna di giunchi, intagliata — ll. i ».

— Inv. 135 (1419): « uno lectuccio nuovo, lavorato intagli. Item uno cappellinaro lavorato ».

— Inv. 171 (1493): « i nave d'intaglo in i chassetta ».

— Un ricordo di masserizie del 1497 inserito nel Memoriale di Andrea Minerbetti (c. 13 t.), reca « ii cassoni grandi di noce, intaliati ».

— Inv. 176 (1499): « le panche intorno, nuove, con tutti e piedi intaglati ».

— Inv. di masserizie di Andrea Minerbetti del 1502 (*Libro di Ricordi*, c. 45 t. e seg.): « i ciscranna intaglata ».

dei grandi maestri di legname, tra i quali troviamo uomini come Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli, Francesco La Cecca, Baccio d'Agnolo, Giuliano ed Antonio da San Gallo, destinati a diventar piú tardi famosi nel campo tanto piú nobile e vasto dell'architettura. Questi artefici eccellenti, insieme con altri piú modesti ma pur valentissimi che ne seguivano l'in-

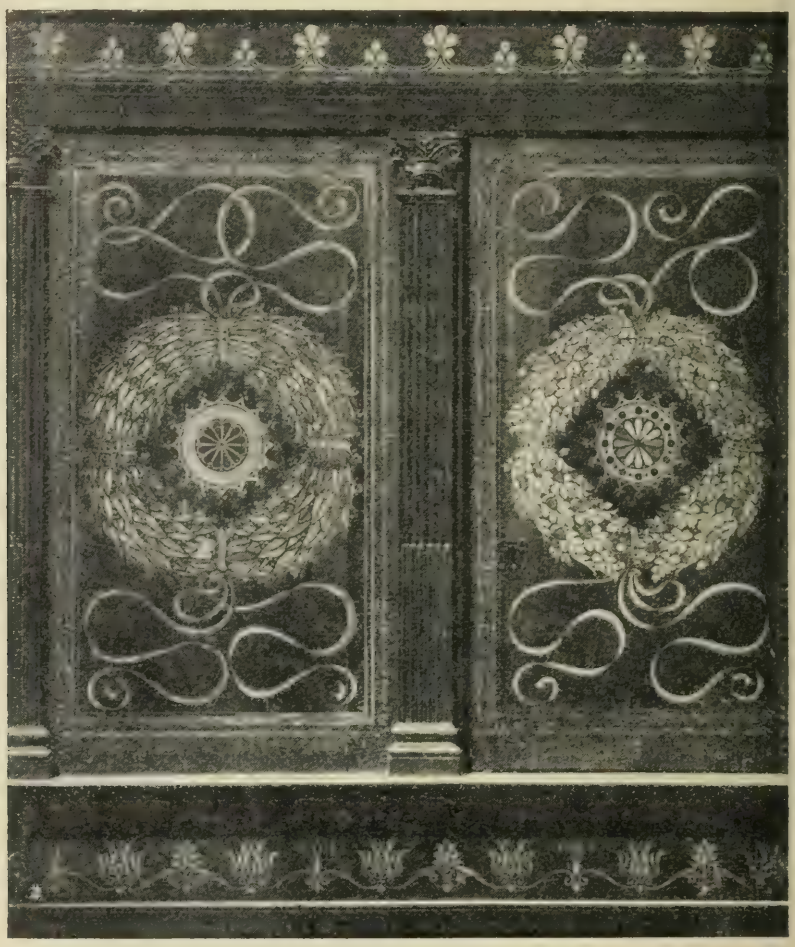


Fig. 156. — Intagli e tarsie fiorentine del Rinascimento (armadi della sacristia di S. Maria del Fiore). *Fot. Alinari.*

dirizzo, gli ammaestramenti e l'esempio, furono specialmente occupati a lavorare per conto di enti pubblici, di comunità religiose, di principi; pur tuttavia trovarono anche il tempo di soddisfare alle numerose commissioni di privati, e vennero cosí riempiendo i palazzi di Firenze di una quantità di mobili di stile classico, dalle linee purissime e dalle vaghe tar-

sie.[1] Quanto infatti si divulgasse allora a Firenze l'uso de' mobili domestici tarsiati, appare dagli inventari del tempo i quali ne fanno continuamente menzione.[2]

Gli artefici fiorentini conobbero quattro modi di tarsia: a disegno geometrico, a ornato a mano libera, a disegno prospettico, a figure d'uomini e storie.

L'opera di tarsia a disegno geometrico si faceva con tasselli di legno bianco, nero (in qualche caso ebano ed avorio) e anche rosso, che si commettevano tra loro in modo da formare svariate figure a colori su fondo bianco: listelli e linee punteggiate lungo le cornici e gli spigoli; riquadri, rosette e rosoni poligonali, tondi, losanghe, stelle nel centro degli specchi. Con la tarsia a disegno geometrico si mirava in primo luogo a interrompere gradevolmente con una nota gaia e brillante di colore la tinta nobile ma alquanto severa ed uniforme del noce; in secondo luogo ad attrarre gli sguardi mediante il vario e complicato intreccio delle linee. La sua origine prima è certo orientale; i nostri artefici però, piuttosto che i modelli arabi e bizantini, imitavano le decorazioni a mosaico dei grandi edifici fiorentini dell'epoca romanica, quali la badia di Fiesole, S. Miniato al Monte, S. Giovanni. Durante il periodo gotico la tarsia a disegno geometrico fu quasi la sola messa in opera fra noi tanto nella mobilia ecclesiastica quanto nella domestica, sebbene in quest'ultima non molto di frequente.[3] Nel Rinascimento non scomparve del tutto, ma lasciato il largo campo degli specchi alle altre specie d'intarsio, nate allora e perciò di gran moda, si restrinse all'uffi-

[1] Benedetto Dei riferisce nella sua *Cronaca* che intorno all'anno 1474 si contavano in città ben ottantaquattro botteghe di legnaiuoli d'intaglio e di tarsia (Pagnini, *Op. cit.*, vol. II, p. 175).

[2] Nessuna specie di mobili si sottraeva al lavoro d'intarsio, divenuto tanto comune, che nella villa medicea di Careggi perfino il lettuccio del fattore ne era fregiato.

[3] Per i mobili ecclesiastici vedi, in generale, le cattedre su cui siedono la Vergine e i santi nelle pitture del Trecento (fig. 187); per i domestici, la cassapanca nell'affresco di Giovanni da Milano che rappresenta Gesú in casa del fariseo (fig. 210), la cassapanca nell'affresco dell'Annunciata in S. Marco (fig. 176), i letti e i lettucci nei due affreschi dell'Annunciata a S. Maria Novella (fig. 235) e in Ognissanti (fig. 236).

cio secondario di lumeggiare le cornici con listelli, linee punteggiate, greche, spirali ecc. (figg. 156, 177, 178, 229).

La tarsia a ornati eseguiti a mano libera comparve per la prima volta in Firenze agli albori del Rinascimento, e dal luogo e dal momento felice in cui nacque, derivò quel carattere di squisita eleganza che le dà facilmente il primato tra le decorazioni congeneri. Nella tarsia a ornato libero si ha un effetto di colore assai meno complesso che in quella a ornato geometrico, perché ottenuto dal semplice contrasto del bianco legno del silio[1] colla tinta bruna del noce; ma in compenso l'occhio, non sviato da sensazioni eterogenee, può in essa seguire assai meglio lo svolgersi delle linee vaghissime e dei leggiadri meandri immaginati dalla feconda fantasia d'artefici che nel proprio campo non ebbero forse rivali. Sono, entro le cornici, festoni di foglie e di fiori, fruttami, candelliere e altri fregi minuti di gusto classico; e, nel mezzo degli specchi, corone di quercia e d'alloro guernite di nastri, anfore, patere, vasi fioriti, faci ardenti, cornucopie, maschere, putti, grottesche, stemmi e imprese gentilizie, chimere, ippocampi, sirene, e ogni altra specie d'animali araldici e favolosi; e tutte queste figure, per se stesse abbastanza comuni, acquistano valore d'arte pel fine sentimento decorativo con cui son disegnate, pel gusto onde sono distribuite nel quadro generale, e soprattutto per la incomparabile purezza dello stile. Enumerare i principali mobili fiorentini decorati in tal guisa, vorrebbe dire passare in rassegna gli scanni corali, gli armadi, le cassapanche, gli usci di stile rinascimento che ancora si conservano in tante chiese della città e di fuori; perché nessun altro genere di tarsia incontrò il favore pubblico piú di questo che, solo o in unione con altri, si trova usato da per tutto.[2] Neppure nei

[1] Il silio o fusaggine è un arboscello del cui legno si fanno fusi e altri lavori al tornio. Lo adoperavano generalmente anche nell' opera d'intarsio, che nell' inventario de' beni di Lorenzo il Magnifico viene appunto assai spesso chiamata *lavoro di silio* (vedi a p. 251, n. 1). Per ciò che riguarda la tecnica di quest' arte vedi Vasari, *Della Pittura*, cap. XVII.

[2] I saggi migliori si hanno forse a Firenze nelle sagrestie di S. Lorenzo, del Duomo (fig. 156) e di S. Croce (fig. 179), e a Perugia nel Collegio del Cambio (fig. 157).

mobili domestici mancano begli intarsi a ornato libero; ma sono alquanto piú modesti, corrispondentemente alla minore importanza di tali lavori (figg. 241, 280).[1]

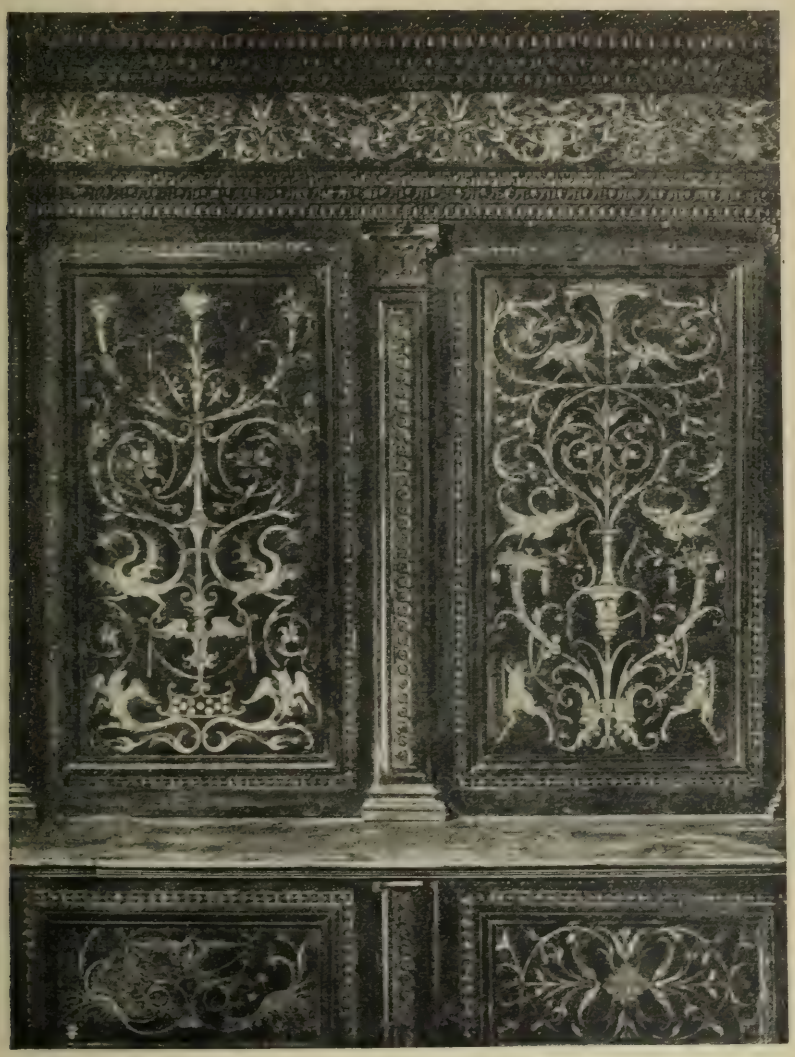


Fig. 157. — Intagli e tarsie fiorentine del Rinascimento (cassapanca del Collegio del Cambio a Perugia). *Fot. Alinari.*

[1] Le tarsie — anche troppo sontuose per un mobile domestico — che decorano il lettuccio mediceo riprodotto alla fig. 243, si debbono ritenere una falsificazione moderna. Quanto ai mobili tarsiati a mano libera di cui fanno menzione i nostri inventari, avremo piú volte occasione di accennarvi. Qui ci limiteremo, a titolo di saggio, a citar alcuni di quelli registrati dall'inventario de' beni di Lorenzo il Magnifico (170 a. 1492), anche per questo rispetto, fra tutti, il piú ricco in particolari: « una lettiera d'albero chon isguanci chom parapetti et cornicie di nocie et fogliami di silio, et

Anche la tarsia a disegno prospettico comparve all'inizio del Rinascimento, e incontrò subito le simpatie generali, perché consentiva effetti ingegnosi non mai ottenuti per l'addietro. Riproduceva bussole, libri disposti entro scaffali, strumenti di musica e d'altra specie, case, templi, vedute di vie e di piazze, e simili cose che danno modo all'artefice di mostrare la propria perizia nelle leggi della prospettiva.[1] Ne abbiamo non pochi documenti nei mobili di stile rinascimento.[2]

La figura umana veniva riprodotta dalla tarsia in stile puramente decorativo, oppure in stile pittorico, cioè col proposito di eseguire ritratti, e veri e propri quadri a piú personaggi. Del primo modo di rappresentazione sono un bel saggio i due amorini reggenti sul capo vasi fioriti onde si fregiano gli armadi della sagrestia del Duomo: del secondo, che, per essere troppo complicato, si convien meno al carattere eminentemente ornamentale di quest'arte, si trovano anche oggi in Firenze parecchi esempi, quali la Natività di Gesú e la Presentazione al tempio nei detti armadi della sagrestia del Duomo, il risanamento dello storpio nella cattedra corale di Monte Oliveto (Bargello), le immagini di Dante e del Petrarca

panchette atorno chol medesimo lavoro. . . . tutto — f. 15 »: « uno lettuccio d'albero corniciato di nocie, chollo smusso et tarsie et fogliami di silio. . . . »; « uno lettuccio a chassone et chappellinaio d'albero riquadrato di nocie, di braccia 6, con rosette et fogliami di silio et tarsie ».

[1] A questa sorta di lavori alludeva Donato quando rimproverava Paolo Uccello dicendogli: « Eh! Paulo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto: queste sono cose che non servono se non a questi che fanno le tarsie; perciocché empiono i fregi di brucioli, di chiocciole tonde e quadre e d'altre cose simili » (Vasari, *Vita di Paolo Uccello*).

[2] Negli stalli del Duomo di Pisa, nel grande leggio del coro proveniente da Monte Oliveto, ora al Bargello, e altrove. Un cassone ornato di tarsie prospettiche riproduciamo alla fig. 245. Qualche mobile dello stesso genere citano pure i nostri inventari. Quello de' beni di Lorenzo il Magnifico, p. e., registra: « dua chassoni a sepoltura, d'albero, impialleccati di nocie chom prospettive di bussole messe di silio, e tarsiati, di braccia 4 l'uno »; « una lettiera di nocie com predelle intorno, di braccia 5 $^1/_2$, chon chapezzale di prospettiva et tarsie et commessa di silio — f. 25 »; « uno lettuccio a chassone et chappellinaio di nocie, lavorato a prospettiva, con dua palle di bronzo grosse dorate — f. 25 »; « uno paio di cassoni con dua quadrature di prospettiva, di braccia iii l'uno — f. 3 ».

nelle porte della sala d'Udienza in Palazzo Vecchio, quelle di S. Giovanni e di S. Lorenzo negli stalli di S. Maria Novella, di S. Zanobi fra due santi nel museo del Duomo.

I nostri inventari non parlano mai di mobili domestici intarsiati a figure umane; ma ne fanno cenno altri documenti.[1] Del resto anche oggidí ci è dato ammirare nel vestibolo della galleria Corsini di Firenze un bel cassone quattrocentesco decorato sul davanti di tre coppie di puttini, ognuna delle quali sostiene una ghirlanda circoscritta ad uno stemma gen-

[1] Si sa dai *Ricordi* di Alesso Baldovinetti (E. Londi, *Alesso Baldovinetti*, Firenze, 1907, p. 92) che questo artista nel 1463 disegnò « una figura... con cavagli » per un letto che Giuliano da Maiano s'era impegnato a fare per Piero degli Alberti. Senza dubbio Giuliano si sarà valso del disegno del Baldovinetti per un lavoro di tarsia.

Della costruzione di due lettiere tarsiate a figure si occupano minutamente i seguenti documenti pistoiesi del sec. xv, che noi non ci facciamo scrupolo di riprodurre, non essendo in quel tempo le industrie e le arti di Pistoia che il riflesso di quelle di Firenze.

Il 28 luglio 1468 Iacopo di Martino legnaiuolo di Pistoia pattuisce di fare pel prezzo di 15 fiorini larghi a Benedetto Bracciolini di Pistoia « ... una lectiera di braccia tre e mezo largha e braccia quattro e mezo lungha in questo modo; che il capezale da capo di detta lettiera sia foderato di nocie chon cornicie intorno di prospectiva, chon uno cornicione grande a detta lettiera dallato di sopra, come si richiede a detto capezale; et in luogo di fregio, sotto detto cornicione sia una morescha * commessa di silio, in quello modo et forma chome l'ha dipinta pippo di giovanni daffirenze dipintore in sur una carta, con sette spiritelli, chome in detta carta dipinta si contiene; et abbia sotto detta opera ouero moresca l'arme de' bracciolini chon una ghirlanda chon dua spiritelli, commessa niente di manco in detta fodera del nocie, con certe cinghie che tenghino tutto il campo. ** E debba essere il capezale di detta lectiera tanto sublime e alto che tutte le sopradette opere fuori del piomaccio del lecto si veghino expeditamente e bene. Et abbia in testa detto capezale colonne con base et capitelli intagliati siché stierino bene, con architrave. Item il capezale da piè di detta lectiera sia tondo *** con cornice intorno di nocie, chon arme de' brandini dirieto capezale **** chon una ghirlanda entrovi due spiritelli; et le isponde che ven-

* Cioè un ballo cui prendono parte, come è detto di sotto, sette amorini.

** Si trattava probabilmente di due amorini che reggevano una ghirlanda, legata con nastri (cinghie) dai capi svolazzanti, entro cui stava lo stemma dei Bracciolini.

*** Cioè arcuato.

**** Cioè dal lato esterno del capezzale. Forse la moglie del Bracciolini era una Brandini, e cosí si spiegherebbe perché lo stemma di questa famiglia figurasse nella nostra lettiera.

tilizio. Questo motivo, di carattere puramente ornamentale, doveva esser comunissimo in simil genere di lavori.

Fornimenti e Fregi di metallo. — Nella mobilia fiorentina e, in generale, italiana del Medio Evo e del Rinascimento,

gano dinanzi foderate di nocie chon cornice dentrovi uno bucciolo.* Item uno paio di casse intorno a detta lectiera con cornici morte.** La cassa da piedi sia attestata da tutte due le teste chon certo fregio di dalfini che tenghino certe foglie.*** Item una cassa dirieto allecto in quello stesso modo e forma che stanno le casse che sono a piè del lecto di decto benedetto... » (G. Milanesi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana*, p. 119).

Il 12 gennaio 1488 Niccolò Paoletti legnaiuolo di Pistoia piglia a fare per Vincenzio Politi di Pistoia una lettiera e un lettuccio di legname in questo modo: « che la lettiera cioè capezale da chapo, d'albero impiallaccato di noce e covertato tucto, secchò e stagionato, la quale debbe essere cornicata di cornici morte con brucolo intorno di tarsia, e nel vano di mezzo a decto capezzale una ghirlanda over festone di commesso di silio e profilata, con due spiritelli che la tenghino, con l'arme in decta ghirlanda di vincentio e della moglie, tucta di commesso, tutta piallata e pulita, con fregio e cornicone e architrave come si costuma oggi alla moderna: et il chapezale da piè di decta letiera debba essere tucto biancho, cioè d'abero**** cornicato intorno, solamente sia el bastone di sopra per tondo di noce in su decto capezale: e latorili***** di decto lecto e lectiera, quello dirieto tucto biancho e quello dinanzi cornicato di noce intorno, bene commesse: et le chasse intorno a detto letto debbono essere tucte coperte di noce, cioè impiallaccate di noce con cornici morte e brucolo di tarsia, riquadrate, tucte pulite, con base e batitoi intorno con brucolo e tarsia a l'usanza, pulite et attestate intorno a decto lecto: et il lettuccio debe essere d'aboro foderato et impiallaccato di noce, tutto riquadrato con cornici morte et brucoli di tarsie et di commesso di silio e fusaggine e quadri di decto lectuccio; con bracciuoli doppi et di noce forniti, attestandovi la lettiera et il lettuccio a uno tenere con cornicone magnum (*sic*) a uno tenere colla lettiera con fregio et architrave à uno piano colla lettiera, quasi ad uno medesimo modo et lavoro del lettuccio, chome sta quello di maestro lorenzo politi in chamera di decto maestro lorenzo et di quello lavoro di tarsia et commessi,

* Cioè bruciolo o truciolo, fregio a spirale usitatissimo nei lavori di tarsia.

** In che le cornici *morte* differissero dalle ordinarie non saprei dire con precisione. Forse eran chiamate così quelle che coi pettorali inquadravano gli specchi, per distinguerle dalle altre ricorrenti lungo gli spigoli.

*** Poiché attestare vuol dire unire per le teste, credo sia da intendere che la cassa da piedi dovesse combaciare alle estremità con le laterali in modo che su tutte potesse svolgersi regolarmente il fregio a festoni di foglie sorretti dai delfini.

**** Albero.

***** I lati o cosce.

l'impiego del metallo fu assai minore che nella contemporanea di Francia e d'Alemagna; piú che altro si usò per le casse ed i cofani destinati a rinchiudere danaro, documenti e altre cose d'importanza.[1] Inoltre nel Trecento e ne' primi decenni del Quattrocento, si usò cingere tutt'intorno i soppediani e quei forzieri che piú tardi si dissero *all'antica*,[2] con cinque

Fig. 158. — Forziere in istucco rilevato e dorato a cervi e falconi (Ospedale di S. Gimignano). *Fot. dell'Ist. Italiano d'Arti Grafiche.*

giri di piastrine tonde od ovali in ferro battuto, unite l'una all'altra come i grani in un rosario. Due forzieri di questo genere si conservano al Bargello (fig. 248) e nella raccolta Bardini, un terzo al castello di Vincigliata, un quarto al South Kensington Museum (fig. 159); e soppediani decorati allo stesso modo si scorgono riprodotti in piú pitture fiorentine del sec. XIV (figg. 222 e 224). A quanto pare, duplice era l'ufficio di tali piastrine, che servivano nello stesso tempo ad assicurare al legno il rivesti-

salvo el cornicone non aver né beccatelli né vuolta come quello, ma solo ad uno piano et a uno tenere » (ivi, p. 144).

[1] Arch. d. Stat. Fior., *Carte Strozziane*, ser. II, 4, c. L t.: « i forzerino ferrato — i mazo di lettere legato nel detto forzerino ferrato ».

— Inv. 58 (1393): « i forziere basso con spranghette di ferro ». Conteneva denaro e gioie.

— Inv. 84 (1411): « un forziere a piastre di ferro ».

— Inv. 125 (1418): « i forzerinuzo di ferro, forestiere ».

[2] Inv. 164 (1459): « uno fortieri a gigli all'anticha e ferrato ».

mento di stoffa o di cuoio, e a decorare il mobile. Esse non venivano mai ornate di trafori o altri fregi, e si verniciavano uniformemente di nero. Qualche volta si facevano d'acciaio, di ferro stagnato, d'ottone; nel qual caso si lasciava loro il colore naturale.[1] Piú tardi, caduti in disuso i soppediani, pei forzieri si rinunziò al rozzo ornamento delle piastrine, che, oltre ad accrescerne inutilmente il peso, inceppavano il libero sviluppo della decorazione in pittura o in rilievo; e i fornimenti metallici vennero limitati ai cantonali d'ottone impressi a linee punteggiate, disposte cosí da formare un ornato.[2]

Piú largo impiego ebbe la decorazione metallica nei forzerini nuziali, destinati ad accoglier le donora di maggior valore. Non solo se n'avevano di fregiati a gigli e scudi d'argento,[3] ma perfino di quelli interamente d'argento e d'oro, piuttosto astucci da gioie che cofanetti.[4] Anche le cassette da donna si abbellivano talvolta con ornati di metallo.[5]

Una decorazione semplicissima, ma non priva d'effetto e applicabile a qualunque specie di mobili, era prodotta talvolta dalle grosse capocchie verniciate di nero delle bullette che fissavano a intervalli regolari i piallacci alle tavole interne (figg. 185 e 228).

Le toppe per le chiavi, in generale, si aprivano direttamente nel legno. Peraltro nei soppediani e casse intorno al letto e nei forzieri ferrati all'antica, non mancavano neppure

[1] Di colore argenteo sono le piastrine dei soppediani riprodotte nell'Annunciazione del Barna da Siena (S. Gimignano, Collegiata); aureo quelle di due cofani da viaggio, figurati in una predella d'ancona che conservasi nella galleria dell'Accademia (n. 139, la Vergine col figlio e santi).

[2] Cantonali siffatti hanno tre dei quattro forzieri provenienti dall'Ospedale di S. Maria Nuova e ora nel Museo del Bargello (fig. 252).

[3] Inv. 117 (1418): « unum forzerinum tondum copertum sciamiti azurri cum schudicciuolo argenti cum arma domus ».

— Inv. 143 (1424): « uno forzerino coperto di velluto azurro coperto di gigli d'argento ».

[4] Inv. 12 (s. XIV): « i scrigniuolo d'argento d'anella ».

— Inv. 61 (1400): « uno forzerino d'argento ».

— Inv. 170 (1492): « uno forzerino d'oro, chomposto di perle grosse et minute, peso libre e oncie ...., di stima — f. 500 ».

[5] Inv. 129 (1418): « due cassette messe a orpello ».

toppe praticate entro larghe piastre rotonde o quadre di ferro battuto, come si può vedere nell'Annunciazione di S. Anna dipinta da Giotto nella cappella degli Scrovegni (fig. 219), nella Nascita di S. Giovanni dello stesso in S. Croce, nel Sogno di S. Martino di Simone Martini nella chiesa inferiore di S. Francesco ad Assisi, nella Natività della Vergine di Ambrogio Lorenzetti nella galleria dell'Opera del Duomo di Siena, e altrove.[1] Nel Quattrocento però tali piastre scomparvero del tutto, e solo a qualche mobile di maggior lusso si dette una toppa guernita di piccola ghiera di ferro battuto, ornata all'orlo di semplicissimi intagli (armadi delle sagrestie di S. Croce e del Duomo, fig. 156). Maggior ricchezza di fregi era invece consentita nelle chiavi, le cui impugnature si abbellivano frequentemente di rosette a trafori.

Gli statuti delle Arti ci danno notizie scarse e di poca importanza circa i fornimenti di metallo in uso per mobili. Apprendiamo soltanto che la fabbricazione di quelli ove non entrava l'acciaio, p. e. delle piastrine di ferro da guernir forzieri e forzerini, spettava ai Chiavaiuoli;[2] mentre la fabbricazione de' fornimenti, ove l'acciaio aveva parte, come serrature, bandelle, arpioni ecc., spettava a' Fibbiai, un membro dell'Arte de' Fabbri.[3] Quanto ai Legnaiuoli, uno statuto del 1363[4] proibiva loro di fregiare o far fregiare i forzieri con stagno od orpello nei luoghi ove doveva porsi ferro od ottone.

Dorature e Stucchi. — Quando, arricchitisi nei commerci e nelle industrie, i Fiorentini cominciarono a celebrare con gran pompa non solo le solennità pubbliche ma anche le private, vollero che i forzieri e i forzerini, destinati a contenere il corredo e le gioie della sposa e ad esser portati alla casa

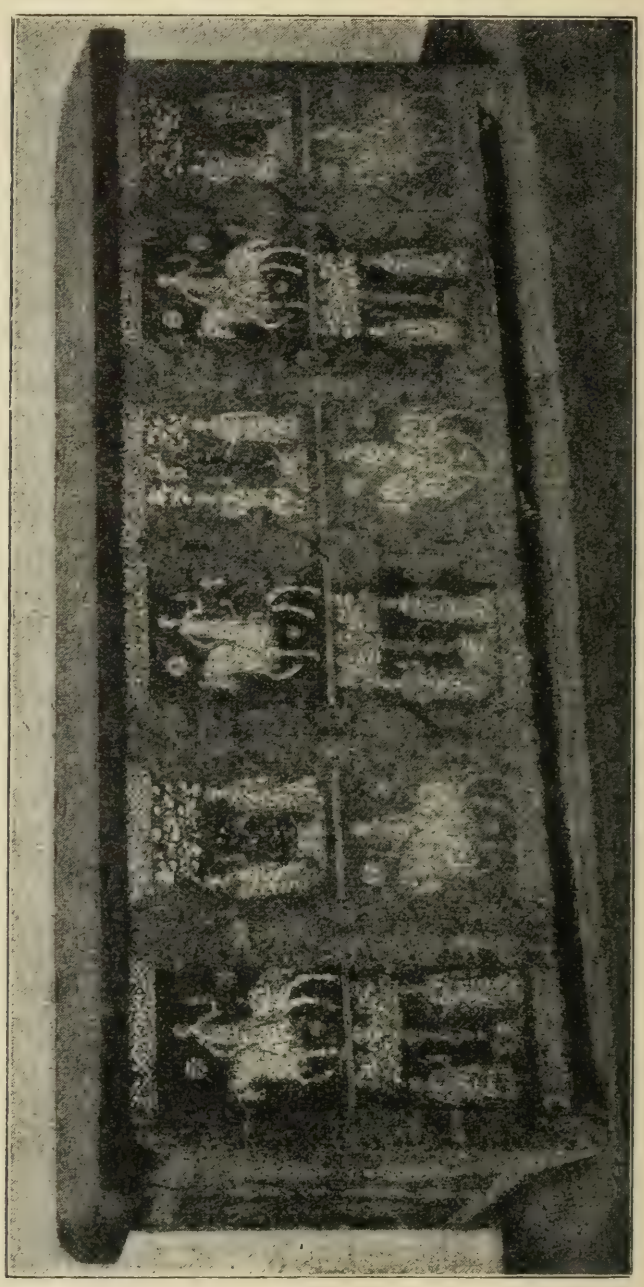
[1] A quanto sembra, tali piastre non erano mai sforate, e questo le differenzia dai rosoni a trafori ricchissimi, onde si ornano certi cassoncelli, di forma a un di presso cubica, che il Bode (*Op. cit.*, p. 61 e 69) ritiene d'origine marchigiana.

[2] Arch. d. Stat. Fior., *Arte de' Chiavaiuoli, Ferraiuoli e Calderai*, I, c. 93 t., *Provvisione* del 30 dicembre 1405.

[3] Ivi. Vedi inoltre lo *Statuto dell'Arte dei Fabbri* dell'anno 1344 (Arch. d. Stat. Fior., *Fabbri* I) alle R. 1 e 78.

[4] *Arte de' Legnaiuoli*, IV.

del marito sotto gli sguardi non sempre benevoli dei curiosi, sfavillassero di colori e d'oro, e contribuissero con la loro magnificenza a render vie piú gaia e sontuosa la cerimonia nu-



Fig, 159. — Forziere ferrato a figure in istucco rilevato e dipinto.
(Museo di South Kensington. Da *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance* di W. Bode).

ziale. E poiché il repertorio della sobria decorazione paesana non offriva nulla che facesse al bisogno, si volsero all'arte orientale, e dalle splendide stoffe di seta provenienti da Costan-

tinopoli tolsero a prestito parecchi schemi ornamentali che poi riprodussero nei loro forzieri in stucco rilevato e dorato. Secondo uno di tali schemi le facce del mobile venivano compartite in tante mandorle o cerchi uguali tra loro, in ognuno dei quali era ripetuta la stessa figura o gruppo di figure stilizzate (per lo piú animali).[1] Forzieri di questa specie, in parte fiorentini, in parte toscani e simili ai fiorentini, si conservano nel castello di Vincigliata (a leoni), nell'Ospedale di S. Gimignano e nell'Opera del Duomo di Siena (a falconi in atto d'abbattere cerbiatti, figg. 158 e 251), nella raccolta Bardini (a sfingi, a chimere, a uccellini disposti a quattro a quattro intorno a un rosoncino centrale cosí da formare con esso altrettante stelle).

Un altro motivo, che nello stile delle figure tradisce una piú o meno remota derivazione orientale, si ha in quei forzieri la cui faccia anteriore è interamente occupata da una o piú coppie di animali araldici raffrontati, come grifi, leoni, leopardi, sostenenti con le branche gli stemmi degli sposi. Un cofano cosí fregiato era esposto nella mostra artistica di Siena del 1904. Vi si vedevano tre scudi stemmati sorretti da due coppie di grifoni e da una di leopardi, il tutto di stucco rilevato. Gl'inventari fiorentini del Quattrocento registrano molti forzieri per nozze fregiati di animali, che appartenevano certo all'uno o all'altro dei due tipi ora descritti, senza che si possa sempre capire a quale.[2]

[1] L'inventario dei beni della Santa Sede del 1295 cita molti *panni di Romania*, cioè d'origine bizantina, cosi decorati, e una quantità di drappi tessuti a Venezia ed a Lucca, che ne imitavano i disegni.

[2] Inv. 114 (1418): « duos forzerios ad leopardi orati ».

— Inv. 120 (1418): « unum par forzerium magnorum missos ad aurum cum leopardibus cohopertis de panno lino rubeo ».

— Inv. 129 (1418): « uno paio di forzieri grandi messi a oro e liopardi rilevati ».

— Inv. 122 (1418): « ii forzieri grandi di braccia iii l'uno, a falconi messi a oro ».

— Inv. 138 (1419): « uno paio di forzieri a cerbi e falconi ».

— Inv. 169 (1485): « i paio di forzieri dorati ad uccellini, coperti di valescio verde ».

Questi ultimi due, dato il genere delle figure, dovevano appartenere al primo tipo. I forzieri a cervi e falconi poi è probabile riproducessero lo stesso

Una decorazione diversa nei particolari, ma di carattere analogo rispetto allo stile delle parti in rilievo, presentano pure certe scatole per nozze di forma cilindrica provenienti dall'Italia centrale, che trovansi in varie collezioni d'arte, segnatamente nel Museo di South-Kensington. In esse le parti dipinte sono circondate da cornici di pasta dorata in cui, tra gli altri fregi, si vedono, entro medaglioni, sfingi, leopardi e cervi accosciati (fig. 258).

I cofani e le scatole di cui s'è detto, sembrano appartenere tutti al sec. XV. Siccome però le loro decorazioni hanno carattere molto piú arcaico, cosí è probabile che essi riproducano un tipo di mobili in uso tra noi anche in tempi anteriori.

Con gli ornati di stile orientale, i nostri maestri non tardarono in tali lavori ad adottarne altri ispirati alle forme dell'arte nazionale, come mostra un cofano del castello di Vincigliata coperto di gigli rilevati e dorati, disposti simmetricamente su tutte le faccie.[1] Inoltre nel Museo di South-Kensington esiste un forziere ferrato all'antica (fig. 159), sul quale sono ripetute piú volte e in modo alterno due figurazioni in istucco rilevato e dipinto: una rappresenta una dama a cavallo che impugna ora un falco ora un flagello; l'altra una dama coronata in atto di conversare presso un albero fiorito con un gentiluomo recante in mano un falcone. Le figure, alternamente bianche su fondo nero e nere su fondo rosso, sono stilizzate ed hanno carattere strettamente decorativo. Un forziere simile ricordo d'aver veduto anche nel castello di Vincigliata. A giudicar dalla foggia degli abiti, pare si tratti di lavori della fine del sec. XIV o del principio del XV.

In ognuno dei forzieri e delle scatole suaccennate, compariva ripetutamente la stessa figurazione in rilievo. L'artefice, nell'atto di decorare il mobile, riproduceva i vari pezzi quante volte era necessario mediante uno stampo, e quindi li incollava

motivo che troviamo in quelli posseduti dall'Ospedale di S. Gimignano e dall'Opera del Duomo di Siena (figg. 158 e 251).

[1] Di questa decorazione trovo memoria anche nei nostri inventari:
— Inv. 121 (1418): «due forzieri a gigli messi a oro, coperti di panno rosso».
— Inv. 129 (1418): «uno forziere messo a oro e gigli rilevati d'oro».

ai luoghi loro e li dorava o li dipingeva.[1] Talora, massime nei forzerini, anziché dorarli l'inargentava;[2] tal'altra li rivestiva di foglie di stagno o d'orpello,[3] operazione di cui discorre il Cennini ampiamente.[4]

Durante il Rinascimento l'influenza del nuovo gusto si fece sentire anche in questo umile ramo dell'arte, e i formatori in gesso presero a ornare i forzieri con fogliami e fiori ben modellati (fig. 160) e con figurette umane isolate. Queste talvolta occupavano l'intera fronte del mobile, come si vede in un cofano del Museo artistico industriale di Roma;[5] piú spesso stavano ai lati in forma di due amorini reggenti gli scudi stemmati degli sposi. Tra le numerose decorazioni di stucco che

Fig. 160. — Forziere in istucco rilevato a foglie e fiori. (Museo d'arte industriale di Berlino. Dal Bode).

[1] Cennino Cennini, *Trattato della Pittura*, cap. 124, 125, 128, 134.

[2] Inv. 47 (1390): « ii forzerini inarientati ».

— Inv. 61 (1400): « uno forzerino a oro ».

[3] La tavola della gabella delle porte di Siena della prima metà del sec. xv (in Pagnini, IV, p. 74 e seg.) cita i *gofani messi a oro* e i *gofani messi a stagno*.

— Inv. 129 (1418): « due cassette messe a orpello ».

[4] *Trattato della Pittura*, cap. 170.

[5] Riprodotto in *L'Arte italiana decorativa e industriale*, anno 2° (1893), tav. 15.

nel Rinascimento s'applicavano ai forzieri nessuna però poteva gareggiare in bellezza con quelle che in bassissimo rilievo dorato e dipinto rappresentavano scene di vario genere, specie della vita signorile, come cerimonie nuziali (fig. 161), concerti e balli di fanciulle (fig. 249), e simili. Il Sout-Kensington Museum possiede parecchie di tali rappresentazioni, alcune delle quali si svolgono sopra un fondo tutto percorso da linee punteggiate serpeggianti in graziosi meandri. Le figure, di uno stile un po' manierato, sono elegantissime e somigliano a quelle dipinte sui forzieri dai piú valenti seguaci del Pesellino, sicché possiam ritenere che quadri e rilievi furono eseguiti dagli stessi artisti. Accadeva invece altre volte che gli stuccatori si contentassero di copiare i disegni dei maestri di maggior grido. Il Museo d'arte industriale di Berlino conserva un forziere fiorentino sulla cui fronte sono rappresentate in bellissimo stile tre figurazioni mitologiche, tolte da una stampa attribuita al Mantegna (fig. 250).[1]

A scene e storie di stucco in rilievo si ornavano pure i forzerini (fig. 256), tra i quali alcuni in forma di cofanetti e d'origine fiorentina, si distinguevano per la piccolezza e per il gran numero delle figure modellate in pasta bianca su fondo d'oro (fig. 254).[2]

Tranne i cofani e i cofanetti, è raro che altri mobili fossero fregiati di stucchi in rilievo. Il Vasari riferisce[3] che Donatello giovane ornò di bassorilievi in gesso dorato i mobili di una camera di Giovanni de' Medici. Inoltre alla fine del sec. XV vedevasi in una camera del palazzo mediceo di via Larga « una lettiera di legname di braccia 5 $^1/_2$ cho' tarsie et prospettive, teste et fighure di rilievo in oro chom predelle atorno », e un lettuccio e un cassone dello stessso lavoro.[4] Non sappiamo però di altri mobili di questo genere eseguiti a Firenze.[5]

[1] Cfr. Bode, *Op. cit.*, p. 7.
[2] Cfr. Bode, *Op. cit.*, p. 12.
[3] *Vita di Dello.*
[4] Inv. 170 (1492).
[5] Un inventario senese della fine del sec. XV, registra « una lettiera

Mobili dipinti. — Gl'inventari distinguono i mobili fregiati a colori in dipinti, affigurati, storiati.

Dicevansi dipinti quelli che presentavano una tinta uniforme o che, pur essendo a vari colori, erano decorati di soli disegni ornamentali. Questa specie di pittura, non richiedendo molta abilità da parte dell'artefice, fu in uso probabilmente durante tutto il Medio Evo.[1] Certo si praticava in Firenze già al principio del secolo xiv: una delle botteghe, che allora s'aprivano a terreno del palazzo del vescovo, era occupata da un *pittor coffanorum*;[2] e in un'aggiunta fatta nel 1315 allo Statuto dell'Arte de' Legnaiuoli del 1314,[3] si parla di cofani e forzieri dipinti come di arnesi comunemente usati.[4] Per tutto il Trecento si ha notizia di mobili fiorentini ornati a colori. Nel 1321 due grandi forzieri « pictos ad scaculos » facevano parte delle masserizie di proprietà del vescovado;[5] e di forzieri,[6] forzerini,[7] casse,[8] lettiere[9] dipinte si fa menzione in piú inventari dell'epoca. Anche i documenti grafici contemporanei ci pongono

bassa dipenta ad drappo rosso, messa di stagno . . . » (C. Mazzi, *Lo studio di un medico senese del sec. XV*, in *Rivista delle Biblioteche*, 1894, nn. 49-52).

[1] Un letto e una cassa dipinti trovo citati in due inventari genovesi della metà del sec. xii.

[2] R. Davidsohn, *Forschungen* ecc., parte 4ª, p. 508.

[3] *Legnaiuoli*, 2, R. LXXXI.

[4] I « goffani dipinti » sono nominati anche nella Tavola della Gabella delle Porte di Siena, compilata negli anni 1301-03 (pubblic. da L. Banchi, *Statuti Senesi scritti in volgare ne' sec. XIII e XIV*, vol. 2°).

[5] Inv. 2.

[6] Inv. 6 (1349): « i forziere rosso ».

— Inv. 26 (1388): « ii forzieri dipinti ».

— Inv. 35 (1389): « ii forzieri rossi ».

[7] Negli appunti da me presi spogliando gli Atti dell'Esecutore degli Ordinamenti di Giustizia in Firenze per l'anno 1343-44 (Arch. d. Stat. Fior. *Esec. d. ordin. d. giust.*, filza I) trovo registrato « uno forzierino de ligno incoriato de corio picto ».

— Inv. 16 (1383): « 1 forzerino da donna dipinto ».

[8] Inv. 6 (1349): « i chassa verde da cavalcare ».

— Inv. 14 (1381): « 1 cassetta dipinta ».

[9] Inv. 11 (1377): « i lettiera bassa dipinta di verde », « ii lettiere nuove dipinte dell'arme ».

— Inv. 25 (1388), « 1 lettiera verde ».

— Inv. 63 (1400): « i lettiera azurra di braccia 5 ½ ».

sott'occhio un buon numero di mobili dipinti; per esempio, molte tra le cattedre su cui siedono in gloria Cristo, la Vergine e i santi (figg. 153 e 162). Un letto e un lettuccio coloriti a fregi d'oro su fondo azzurro sono riprodotti in un'Annunciazione attribuita a Giovanni del Biondo nella galleria dell'Accademia. Infine qualche rarissimo mobile dipinto del Trecento è giunto fino a noi, come i due forzieri ferrati all'antica, a gigli bianchi su fondo azzurro, provenienti dall'Ospedale di S. Maria Nuova, dei quali uno trovasi al Bargello (fig. 248) e l'altro presso il signor Bardini.

Il costume di dipingere i mobili continua anche nel Quattrocento, e negli inventari di questo secolo, non meno che in quelli del precedente, si fa spesso menzione di lettiere,[1] panche,[2] cassette,[3] deschi,[4] lettucci[5] decorati in tal guisa. Quegli inventari poi registrano ad ogni passo forzieri dipinti, di alcuni dei quali ci sanno anche dire ch'erano ornati a gigli, a stemmi, a divise gentilizie.[6]

Qualche anno fa, demolendosi la casa de' Nobili in via dei Lontanmorti, fu trovato un curioso frammento d'imposta (oggi nel Museo di S. Marco), spettante a un antico armadio a muro. In questo frammento si vede dipinto in bianco sul fondo bruno del legno, un vaso con un garofano fiorito; e il lavoro, sia per

[1] Inv. 110 (1417): « unam letieram viride tinta ».

— Inv. 162 (1459): « una lettiera di braccia quatro chol channaio, dipinta, sanza chasse ».

— Inv. 164 (1459): « una lettiera dipinta ».

— Inv. 169 (1485): « i lettiera verde ».

Una lettiera colorita in rosso scarlatto e circondata da casse di legno si vede in una predella di Sano di Pietro, rappresentante vari miracoli dei santi Cosma e Damiano (Galleria delle Belle Arti di Siena). Anche l'inventario senese delle masserizie di maestro Bartalo di Tura (1484), pubblicato dal Mazzi, reca diverse lettiere dipinte di rosso, una dipinta « ad drappo rosso », e un'altra « ad drappo d'oro ».

[2] Inv. 154 (1431): « i pancha di braccia iii o circha, con spalliera dipinta ».

[3] Inv. 110 (1417): « duas cassettas giallas ad forzerios ».

— Inv. 115 (1418): « unam capsettam pictam ad stellas ».

[4] Inv. 154 (1431): « i descho dipinto ».

[5] Inv. 107 (1417): « unum lectuccium veterum et tinto ».

— Inv. 167 (1465): « i lettuccio et cappellinaro dipinto ».

[6] A giudicare dalla frequenza con cui s'incontrano negli inventari, i

lo stile sia pei colori scelti, è fatto in maniera da rendere l'illusione di una tarsia. A mobili dipinti a finta tarsia accenna in piú luoghi anche l'inventario di Lorenzo il Magnifico;[1] dal che si vede che le famigerate *imitazioni artistiche* non sono soltanto dei nostri giorni.

Mobili a figure o affigurati dicevansi quelli dipinti a figure isolate. Trovo il piú antico ricordo di questa specie di decorazione in un inventario del 1390 (46) che reca « i forziere vecchio con figure »; dove l'epiteto di vecchio ci rivela come essa decorazione si praticasse in Firenze assai prima della fine del sec. XIV.

Tra i mobili a figure, i soli citati con frequenza dai documenti scritti sono i forzieri, alcuni de' quali giunsero fino a noi. La raccolta Wittgenstein di Vienna ne possiede due attribuiti al Pesellino, su cui sono dipinte le sette Arti liberali e le sette Virtú, ciascuna con ai piedi un personaggio storico considerato qual suo campione.[2] Un davanti di forziere con cinque figure allegoriche muliebri, opera di un mediocre seguace del

forzieri a gigli dovevano essere i piú comuni; e la cosa è naturale essendo il giglio l'arma della città.

— Inv. 112 (1417): « unum parium forzerii brachiorum duorum cum dimidio pro quolibet, cum arma viri et uxoris ».

— Inv. 163 (1459): « uno forziere grande dipinto choll' arme », « i forziere grande dipinto choll' arme, buono ».

— Inv. 165 (1465): « ii forzeretti da soma dipinti, quasi nuovi, coll'arme », « i paio di forzeretti dipinti coll' arme ».

Nei ricordi di Alesso Baldovinetti si leggono queste note: « 1478. 26 settembre. Lodovico di Paolo Niccolini che va podestà d'Arezzo deve dare lire 16 per dipintura di quattro forzeretti da some, dipinti con sue divise e arme in compassi, fatte con azurro di Magna e cinabro e lacca ». « 28 settembre. Lo stesso deve dare lire tre per dipintura di due cassette di braccia due l'una con sue divise ». « A di detto. L. 3 per quattro arme con grillande fatte a' forzerinetti vecchi da some con buoni colori » (Londi, *Alesso Baldovinetti*, p. 93).

[1] Inv. 170 (1492): « uno lettuccio d'albero a chappellinaio riquadrato e cholorito di nocie, di braccia 6, dipintovi piú chose di silio — f. 1 ».

— « uno lettuccio d'albero di braccia 4 $^1/_2$ a chappellinaio, riquadrato, cholorito a nocie e dipinto di silio, bussole e paoni — f. 2 ».

— « uno lettuccio con chappellinaio dipinto di silio et livrea di paghoni, di braccia 5 lungho et con chassone — f. 2 ».

[2] Riprodotti in Werner Weisbach, *Francesco Pesellino und die Romantik der Renaissance*, Berlin, 1901, tav. XVII.

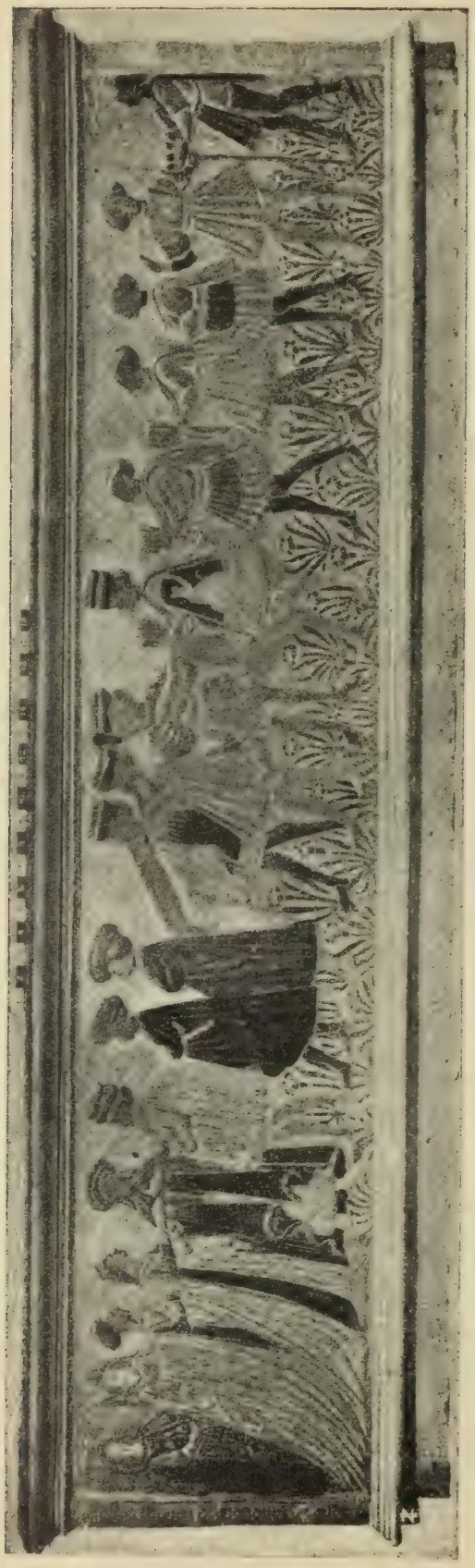


Fig. 161. — Forziere in istucco rilevato e dipinto rappres. la cerimonia nuziale. (Museo di South-Kensington).

Botticelli, trovasi nella raccolta Corsini (fig. 163); e la galleria Buonarroti conserva una piccola tavoletta, che credo facesse parte di un forzerino nuziale, dove è rappresentato Narciso che si specchia alla fonte.

Assai piú raramente che i forzieri si dipingevano a figure gli altri mobili. Nondimeno di qualcuno cosí decorato si ha ricordo negli inventari,[1] mentre qualche altro ci è posto sott' occhio da antiche pitture o esiste tuttora. Affigurata, per esempio, è la panca riprodotta nel già ricordato affresco del

[1] Inv. 83 (1411): « una chassectina chol choperchio entrovi una damigella dipinta ».

— Invent. delle masserizie di Luca da Panzano (in *Arch. Stor. It.*, s. V, t. IV, a. 1889, p. 165): « Due isportegli grandi, di braccia due l'uno, in un armadio: in uno è Santo Matteo e ne l'altro Santo Lucha ».

— Inv. 170 (1492): « uno armadietto dipintovi una dama, e nelli sportelli dua fighure — f. 3 ».

Cappellone degli Spagnuoli, nelle cuspidi della quale sono dipinte entro tondi tante figurine umane a mezzo busto (fig. 154). Anche oggi inoltre ognuno può vedere nell'Ospedale del Ceppo di Pistoia una lettiera affigurata del Trecento, giunta fino a noi attraverso i secoli, perché ritenuta miracolosa. Essa reca dipinta sulle due testiere l'immagine della Vergine con in braccio il Redentore. Nel capezzale superiore sta a lato alla Madre di Dio un santo; nell'inferiore le si prostra davanti un personaggio in abito civile e in cappuccio, senza dubbio colui che fece donazione del letto all'Ospedale (fig. 220). Decorate di grandi figure isolate erano anche alcune cornici da camera, come quella del Tribunale della Mercanzia, che si fregiava delle Virtú di Piero Pollaiuolo e del Botticelli;[1] e inoltre alcuni mobili coloriti a storie in certe parti e a figure isolate in altre. Cosí il magnifico forziere del South-Kensington Museum decorato sulla faccia anteriore coi Trionfi del Petrarca (fig. 253), reca dal lato interno del coperchio una donna nuda che dorme (fig. 164), trasparente e realistica allusione alla sposa; e immagini consimili d'una donna nuda e d'un uomo vestito, simboleggianti i coniugi, si vedono pure sui coperchi di una coppia di forzieri nella raccolta di lord Crawford. Anche i deschi da parto che presentano da un lato scene a piú personaggi, hanno quasi sempre sul rovescio uno o piú amorini in attitudini diverse.[2]

Mobili a storie. — Di questi si occupa a lungo il Vasari in un luogo della vita di Dello, pittore fiorentino della prima metà del sec. xv. « Usandosi in que' tempi, egli dice, per le camere de' cittadini cassoni grandi di legname a uso di sepolture, e con altre varie fogge ne' coperchi, niuno era che i detti cassoni non facesse dipignere; ed oltre alle storie che si facevano nel corpo dinanzi e nelle teste; in sui cantoni e talora altrove si facevano fare l'arme ovvero insegne delle

[1] Vedi in proposito a p. 169 e 172.

[2] Per lo piú gli amorini reggono gli scudi stemmati degli sposi. Su un desco del principio del sec. xvi, di proprietà del conte Serristori, ne vediamo uno in atto di suonare il tamburello.

casate. E le storie che nel corpo dinanzi si facevano, erano per lo piú di favole tolte da Ovidio e da altri poeti; ovvero storie raccontate dagli storici greci o latini: e similmente caccie, giostre, novelle d'amore, ed altre cose simiglianti, secondo che meglio amava ciascuno. Il di dentro poi si foderava di tele o di drappi, secondo il grado e potere di coloro che gli facevano fare, per meglio conservarvi dentro le veste di drappo, ed altre cose preziose. E che è piú si dipignevano in cotal maniera non solamente i cassoni, ma i lettucci, le spalliere, le cornici che ricignevano intorno; e altri cosí fatti ornamenti da camera che in que' tempi magnificamente si usavano, come infiniti per tutta la città se ne possono vedere. E per molti anni fu di sorte questa cosa in uso, che eziandio i piú eccellenti pittori in cosí fatti lavori si esercitavano, senza vergognarsi, come oggi molti farebbono, di dipignere e mettere d'oro simili cose. E che ciò sia vero si è veduto insino a giorni nostri, oltre molti altri, alcuni cassoni spalliere e cornici nelle camere del magnifico Lorenzo vecchio de' Medici, nei quali era dipinto di mano di pittori non mica plebei, ma eccellenti maestri, tutte le giostre, torneamenti, cacce, feste ed altri spettacoli fatti ne' tempi suoi, con giudizio, con invenzione e con arte meravigliosa. Delle quali cose se ne veggiono non solo nel palazzo e nelle case vecchie de' Medici, ma in tutte le piú nobili case di Firenze, ancora alcune reliquie. E ci sono alcuni che attenendosi a quelle usanze vecchie, magnifiche veramente ed orrevolissime, non hanno siffatte cose levate per dar luogo agli ornamenti ed usanze moderne. Dello dunque, essendo molto pratico e buon pittore, e massimamente, come si è detto, in far pitture piccole con molta grazia; per molti anni, con suo molto utile ed onore, ad altro non attese che a lavorare e dipignere cassoni, spalliere, lettucci ed altri ornamenti della maniera che si è detto di sopra; intanto che si può dire ch'ella fusse la sua principale e propria professione. Ma perché niuna cosa di questo mondo ha fermezza, né dura molto tempo, quantunque buona e lodevole; da quel primo modo di fare, assottigliandosi gl'ingegni si venne non è molto a far ornamenti piú ricchi, ed agli intagli di noce messi d'oro che fanno ric-

chissimo ornamento, ed al dipignere e colorire a olio in simili masserizie istorie bellissime, che hanno fatto e fanno conoscere cosí la magnificenza de' cittadini che l'usano come l'eccellenza de' pittori. Ma per venire alle opere di Dello, il quale fu il primo che con diligenza e buona pratica in sí fatte opere si adoperasse; egli dipinse particolarmente a Giovanni de' Medici tutto il fornimento d'una camera; che fu tenuta cosa veramente rara ed in quel genere bellissima; come alcune reliquie che ancora ce ne sono dimostrano. E Donatello, essendo giovanetto dicono che gli aiutò, facendovi di sua mano con stucco, gesso, colla e matton pesto alcune storie e ornamenti di basso rilievo, che poi messi d'oro accompagnarono con bellissimo vedere le storie dipinte... E perché di queste cose vecchie, è ben fatto serbare qualche memoria, nel palazzo del signor duca Cosimo n' ho fatte conservare alcune, e di mano propria di Dello: dove sono e saranno sempre degne di esser considerate, almeno per gli abiti vari di que' tempi cosí da uomo come da donne, che in esse si veggiono ».

Fig. 162. — Cattedra dipinta di stile gotico. Dipinto di Giotto rappr. la Vergine e il Figlio.
Fot. Alinari.

Ad illustrare questo passo del Vasari, ricercherò da prima quali sono le piú antiche testimonianze che a noi rimangono

dell'uso di dipingere i mobili a storie; poi esporrò per sommi capi le vicende del genere d'arte che da quell'uso si originò e che ebbe nel sec. XV non piccola importanza. Assumendo un tal compito non ignoro le difficoltà a cui vado incontro, sia perché le indagini speciali su questa o quell'opera, su questo o quell'autore sono, si può dire, appena iniziate; sia perché i numerosi monumenti si trovano dispersi qua e là in collezioni pubbliche e private d'Europa e d'America; sicché solo alcuni ho potuto vedere co' miei occhi, mentre altri non conosco che indirettamente da fotografie. Ciò non ostante, se mi accingo all'impresa, è per aver modo di esporre alcune mie vedute particolari sull'argomento, e perché stimo che raccogliere e riassumere i risultati degli studi fatti su di esso in questi ultimi tempi, non debba esser senza qualche utilità.[1]

Il costume di decorare a storie certi mobili, cosí ecclesiastici come domestici, vigeva a Firenze già nel Trecento. Nella galleria dell'Accademia fiorentina si conservano diverse tavolette di Taddeo Gaddi rappresentanti scene della vita di Cristo e di S. Francesco (figg. 104 e 224), che un tempo ornavano gli armadi, ora distrutti, della sagrestia di S. Croce;[2] e la galleria di Monaco possiede tre tavolette dello stesso genere, forse dipinte da Giotto, che probabilmente facevano parte di un altro armadio.[3] Alla fine del sec. XIV sembra inoltre risalire il piú arcaico dei forzieri passati recentemente da S. Maria Nuova al Museo Nazionale, dove in un quadro solo si svolgono, uno accanto all'altro, tre diversi episodi di un'unica storia: un giudizio, un combattimento, un viaggio di mare.

Nel Quattrocento, non ostante il fiorire dell'arte nuova, le tradizioni giottesche in questo campo si mantennero a lungo: ne è documento un forziere del Bargello, dove in tre formelle

[1] Gli scritti di G. Kinkel (*Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln* in *Mosaik zur Kunstgeschichte*, Berlin, 1876, p. 368 e seg.) e di E. Müntz (*Les plateaux d'accouchées et la peinture sur meubles du XIV au XV siècle*, Paris, 1894) sono pregevoli, ma alquanto invecchiati. Circa la pittura su mobili a Firenze nella prima metà del Quattrocento, fa notevoli osservazioni anche Werner Weisbach (*Francesco Pesellino* ecc., Berlin, 1901).

[2] Cfr. F. Moisè, *Santa Croce di Firenze*, 1845, p. 152.

[3] Di esse si è occupato E. Jacobsen in *Rep. f. Kunstwiss.* vol. XX, fasc. 6.

sembrano figurate varie scene di una novella (fig. 252), e una tavola di forziere del Museo di New-Jork, con la presa di Salerno per opera di Roberto Guiscardo, similmente divisa in tre scomparti.[1]

A quanto pare, le storie di tipo trecentesco erano di regola costrette entro formelle e quadri assai angusti. Perciò riesciva difficile sfoggiarvi numerosi cortei, trionfi, cavalcate, o ampliarne la scena con grandiosi fondi d'architettura e di paese; e in tali condizioni la pittura su mobili non aveva modo di svilupparsi e di progredire.

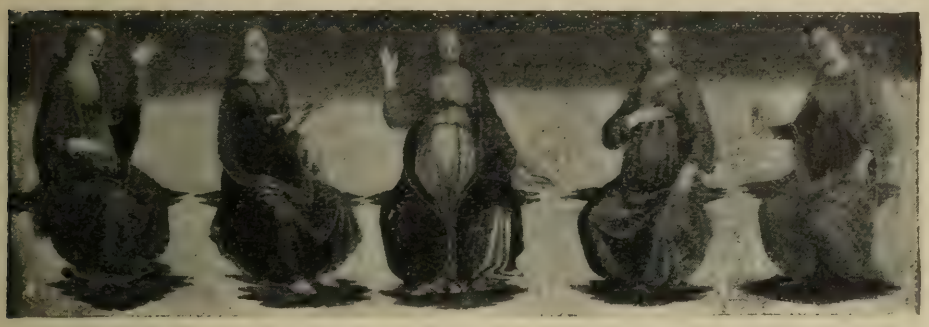


Fig. 163. — Davanti di forziere con figure allegoriche. Dipinto della scuola del Botticelli. *Fot. Alinari.*

Ma com'essa riuscisse di buon'ora a sciogliersi dalle pastoie che la inceppavano e a trovar la sua via, ce lo mostra la spalliera dove sono rappresentate le Nozze di Boccaccio Adimari colla Lisa Ricasoli, che è del 1420 (figg. 2, 3, 4).[2] La scena, che occupa tutto il vasto campo disponibile, si svolge in capo al corso degli Adimari, ed ha per isfondo la piazza del Duomo qual era al principio del sec. XV, con S. Reparata, S. Giovanni, il palazzo vescovile, la cerchia delle antiche mura e, dietro a queste, i colli suburbani sparsi di castella e di ville. A sinistra sorge la loggia degli Adimari, sotto la quale è un andare e venire di famigli affaccendati nell'apprestare il convito: uno

[1] È riprodotta in *The Burlington Magazine*, vol. XIII, p. 377; descritta a p. 381 e seg.

[2] Quelle nozze furono celebrate il 22 giugno di detto anno (cfr. M. Lastri, *Osservatore fiorentino*, Firenze, 1821, vol. I, p. 100), e l'argomento indica all'evidenza che il quadro venne eseguito per l'occasione.

di essi, rotto dalla fatica, s'è lasciato cadere su di un muricciuolo e sonnecchia appoggiato ad un pilastro. Il corteo nuziale, formato di gentiluomini e di dame in abiti di gala che si seguono a coppie tenendosi per mano, è uscito dalla loggia, e passando sotto i capoletti tesi in segno d'esultanza attraverso la via, muove a S. Giovanni dove avrà luogo la cerimonia. Dall'alto di un palco addobbato di tappeti, i trombetti che il Comune ha concesso per l'occasione, intonano una lieta fanfara, mentre ai lati due gentildonne con un bambino e diversi cittadini assistono allo sfilar del corteo e si scambiano i loro commenti. In questo dipinto, uno dei piú antichi che si abbiano del Rinascimento, nulla v'è che ricordi le ormai viete formule della scuola giottesca, ma ogni cosa è ritratta direttamente dal vero, con visione felice e con grandissimo amore. Il disegno, sebbene ancora un po' rigido, non manca di disinvoltura e, in certe figure, persino di qualche eleganza; i colori sono vivaci, le attitudini varie e naturali, i gruppi di persone bene osservati e ben resi. L'autore ha poi messo una cura speciale nel riprodurre le bizzarre e sfarzose fogge del tempo; i berrettoni e le ben composte zazzere maschili; i veli e le cuffie torreggianti alla moda d'oltralpi delle gentildonne; i velluti, i drappi serici, i broccati d'oro, i cui disegni egli rappresenta mediante linee sinuose di puntolini impressi alla superficie della pittura: procedimento che verrà poi molto imitato. Infine le fisonomie, quelle almeno dei personaggi principali, sono veri e propri ritratti; il che in opere siffatte non solo dovett'essere una novità allora, ma s'usò di rado anche piú tardi. Insomma questa spalliera ha in sé tali pregi, e rivela nel suo autore un'intelligenza cosí sicura dello stile decorativo conveniente a simili lavori, che non si deve ritenere il saggio di un giovine agli inizi della carriera, ma il frutto maturo e saporoso di un maestro provetto, nel pieno possesso dell'arte sua. Chi l'ha dipinta, doveva, secondo me, aver fatti prima altri quadri della stessa specie, nei quali era venuto sperimentando le proprie forze e creandosi una maniera personale. Siamo cosí indotti a pensare ch'egli fiorisse già nel secondo decennio del secolo XV. Di lui non pare si conservino altri lavori; tuttavia il desco

da parto della galleria degli Uffizi dove, con disegno rozzo e duro ma con vivo sentimento del reale, sono figurati alcuni fanciulli che giuocano al civettino in una via di Firenze, dev' esser uscito dalla sua bottega, e forse ripete una sua composizione originale (fig. 30).

Gli elementi di giudizio di cui disponiamo sono cosí scarsi ed incerti, che il voler giungere a conclusioni troppo concrete può esser pericoloso. Se non fosse per questo, io sarei tentato di attribuire all'ignoto autore delle Nozze Adimari-Ricasoli il merito di aver dato alla pittura per mobili nuova vita mediante uno spirito d'osservazione, un' abbondanza d'idee, un'originalità per l'addietro ignorate, e di aver fissato agli albori del secolo i caratteri fondamentali che essa mantenne per tutta la prima metà del Quattrocento.[1]

Tali caratteri, rispondenti ai fini di un' arte essenzialmente decorativa, sono i seguenti: I. I quadri ampi, assai piú che non s' usasse nel Trecento e, conseguentemente, la possibilità di svolgere in essi scene vaste e complesse; II. La rappresentazione della vita contemporanea ne' suoi momenti piú tipici

[1] Fu già notato incidentalmente dal Cavalcaselle * che il Vasari nella vita di Dello confonde le vicende di due pittori diversi. ** Uno di questi è Dello di Niccolò Delli, misteriosa figura d'artista di cui la critica moderna non è per anco riuscita a penetrare il segreto. Secondo i documenti messi in luce da G. Milanesi, egli nacque non prima del 1404, fu iscritto nella matricola dei medici e speziali il 1433, ricevette dalla Signoria le insegne di cavaliere, e abitò a lungo in Ispagna, dove morí dopo il 1464. Sebbene coltivasse tutt' e due le arti, si occupò forse piú di scultura che di pittura: in ogni modo poco di suo poté lasciare in patria, essendone stato quasi sempre lontano. L'altro maestro — al quale vanno riferite le notizie della Vita che non convengono a Dello di Niccolò — era molto piú vecchio e pare dimorasse a lungo in Firenze, dove attese soprattutto a dipingere mobili. Tra i suoi lavori si distingueva un magnifico fornimento da camera ch' egli, coll'aiuto di Donatello giovinetto e quindi negli anni intorno al 1400, aveva fatto per conto di Giovanni de' Medici, padre di Cosimo il Vecchio. Il Vasari dice di lui che « fu il primo che con diligenza e buona pratica in siffatte opere si adoperasse », volendo significare, a mio avviso, che prima d'ogni altro pittore di mobili egli infranse la tradizione giottesca e tentò nuove vie. Dopo ciò non sarà forse ipotesi infondata attribuire le Nozze Adimari-Ricasoli a questo anonimo.

* *Op. cit.*, vol. V, p. 76.

** Tale confusione per altro ha luogo solo nella seconda edizione: nella prima non si parla che di Dello Delli.

e nelle sue forme piú pittoresche (feste, battaglie, giostre, cacce, giuochi, cortei, cerimonie d'ogni specie; sfoggio di armature, di drappi variopinti, di vesti magnifiche); III. L'interpretazione fantasticamente romanzesca di soggetti storici o mitologici o leggendari (tendenza allo spettacoloso; fogge di vestire sfarzosissime, fatte, contro ogni verosimiglianza, all'uso moderno nazionale od esotico; animali e mostri immaginari; grandiosi fondi architettonici).

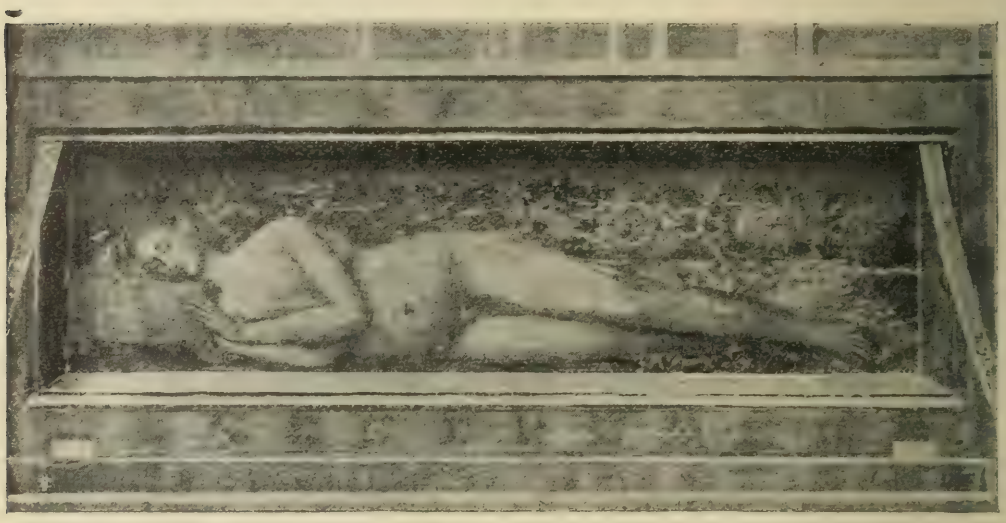


Fig. 164. — Figura allegorica dipinta sul rovescio di un coperchio di forziere (Museo di South-Kensington).

In ordine di tempo, subito dopo le Nozze Adimari-Ricasoli va posto il desco da parto del Museo di Berlino attribuito a Masaccio, dov'è dipinto un corteo di parenti che, preceduti da famigli recanti i doni di rito, vanno a far visita ad una puerpera (fig. 259). Anch'esso s'impronta fortemente del nuovo stile, e rappresenta con verità ed efficacia una tipica costumanza dell'antica Firenze.[1] Di un altro desco da parto con « una schermaglia » di mano del medesimo artista, abbiamo notizia dall'inventario di Lorenzo il Magnifico.

[1] Una copia di questo desco si vede nella villa Landau presso Firenze; una libera imitazione, nella collezione André di Parigi. Quest'ultima è riprodotta, unitamente all'originale, dal Müntz nelle tavole in fondo all'opuscolo *Les plateaux d'accouchées* ecc.

Molto piú operoso di Masaccio, quale decorator di mobili, dovett'essere Paolo Uccello, del quale, al dir del Vasari, erano « in molte case di Firenze.... assai quadri in prospettiva per vani di lettucci, letti ed altre cose piccole ». Mente insieme fantastica e positiva, egli si compiaceva ad un tempo nel risolvere le piú ardue difficoltà prospettiche e nel dipingere combattimenti, soggetti mitologici, cacce e ogni generazione di animali. Oltre alle bizzarre e pur vigorose composizioni di battaglia eseguite per i Bartolini (fig. 118),[1] si hanno di lui in questo genere due dipinti con S. Giorgio che uccide il drago, molto caratteristici.[2] Paolo Uccello esercitò certamente una notevole influenza sui pittori di mobili contemporanei, i quali s'inspirarono spesso ai suoi esempi nel rappresentare certe fogge di vestire, gli alberi, gli animali, i paesaggi e gli sfondi prospettici in generale.

Appassionato animalista come Paolo, e di piú colorista valente, fu Giuliano Pesello, del quale vedevasi in casa di Pier Francesco de' Medici una bella spalliera d'animali e alcuni forzieri con giostre di cavalli.[3] La collezione Favre di Montpellier conserva di Giuliano una lunga tavola coll'Adorazione dei Magi, forse il davanti di un cofano nuziale, dove si scorgono alcuni gentiluomini riccamente vestiti e cavalli e cani assai ben fatti.[4]

Di Domenico Veneziano, altro innovatore nella tecnica del colorire, si sa che dipinse due forzieri pel corredo della Caterina Strozzi, andata sposa nel 1447 a Marco Parenti;[5] ma sem-

[1] Il Vasari ci apprende (*Vita di Paolo Uccello*, I^a^ edizione) che esse in origine erano a semplice chiaroscuro, e che vennero malamente colorite in un restauro posteriore.

[2] Uno è nella raccolta Lanckoronscky di Vienna; l'altro nella collezione André. Quest'ultimo si vede riprodotto nella citata opera del Weisbach, a p. 24.

[3] *Libri* del Billi e dell'Anonimo Gaddiano; Vasari, *Vita di Giuliano Pesello.*

[4] Riprodotta in W. Weisbach, *Op. cit.*, tav. I. Se dopo tante incertezze, oggi possiam finalmente dire di conoscere l'arte di Giuliano Pesello, lo dobbiamo appunto al Weisbach. Si veda in proposito il suo studio *Der Meister des Carrandischen Triptychons*, in *Jahrb. d. König. Preuss. Kunstsamml.*, vol. XXI (1901).

[5] Vedi *Lettere di una gentildonna fiorentina del sec. XV*, edite da C. Guasti, Firenze, 1877, p. 21.

bra che piú nulla rimanga. Perdita gravissima questa, che ci toglie la possibilità di renderci pienamente conto dello sviluppo della pittura su mobili nella prima metà del sec. XV.

Piú fortunati invece siamo rispetto a quel gentilissimo artista che fu Francesco Pesellino, di cui ci restano opere di grande bellezza, quali i Trionfi petrarcheschi della raccolta Gardner di Boston,[1] le storie di Davide e Golia, già nel palazzo Torrigiani e ora a Lockinge House presso Londra (fig. 166),[2] e i due dipinti colla storia di Griselda della raccolta Morelli di Bergamo: il piú piccolo che rappresenta, come pensa rettamente il Frizzoni,[3] i consiglieri che incitano il giovine principe di Saluzzo a prender moglie, è tutto di sua mano; l'altro, dove è svolto il seguito della novella, presenta tali deficienze di disegno da dover esser giudicato, almeno in parte, opera di uno scolare (fig. 171). Il Pesellino fa sue le doti migliori di quanti lo hanno preceduto. Lasciando stare il Beato Angelico e Filippo Lippi, che non entrano nel nostro quadro, dal Maestro delle Nozze Adimari-Ricasoli egli deriva l'amore al pittoresco e la tendenza a ritrarre le fogge piú ricche e singolari allora in uso; da Masaccio l'equilibrio della composizione e il profondo sentimento della forma umana; dall'Uccello e dal Pesello la conoscenza delle leggi prospettiche e l'arte di rappresentare battaglie, paesi ed animali; e tutto raccoglie e armonizza in una sintesi nuova e superiore, e a tutto dona un ineffabile incanto mediante una freschezza di fantasia ed una grazia che raro o mai vennero superate e che costituiscono il lato veramente geniale del suo adorabile ingegno.

Accanto ai grandi maestri che si occupavano di simili lavori solo occasionalmente, c'era una quantità di pittori di secondo e di terz'ordine pei quali il dipingere mobili era un vero e proprio mestiere. Costoro, di ristrette facoltà intellettuali e scarsamente retribuiti, piú che alle grandi idealità dell'arte pensavano a procacciarsi da vivere; e spinti dal bisogno a una produzione affrettata e continua, non si facevano

[1] W. Weisbach, *Op. cit.*, tav. XIII e XIV.
[2] Ivi, tav. XV e XVI.
[3] *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, 1907, p. 58.

scrupolo di prendere dalle opere degli artisti maggiori le invenzioni e le forme che loro meglio convenivano e di trasportarle ne' propri dipinti. A seconda della moda, del gusto dei clienti, dell' opportunità e del capriccio, essi si eleggevano a modello un solo maestro, o diversi successivamente. Non di

Fig. 165. — Il Giudizio di Paride, desco da parto di un seguace del Beato Angelico (Museo del Bargello). *Fot. Alinari.*

rado accoglievano e combinavano nello stesso quadro la maniera e le idee di parecchi; e all' occorrenza non isdegnavano neppure di porsi al seguito di imitatori loro pari.

Nonostante la comune mancanza di originalità e di elevati ideali, sarebbe però ingiusto porre in un fascio tutti questi artisti di second' ordine, esistendo tra loro differenze e gradazioni di merito non trascurabili. I piú inetti non facevano che

copiar pedissequamente le composizioni altrui e metter insieme indigesti centoni, contenti se col vestire i personaggi di fogge stravaganti e col profondere le dorature, giungevano ad ottener il plauso della gente di gusto e di cultura spesso men che mediocre cui l'opera era destinata. I migliori invece, valendosi di una certa facilità nel comporre e di un colorito armonioso e brillante, sapevano fondere i vari elementi presi a prestito in un insieme nuovo, gradevole alla vista, quantunque superficiale. Molti di essi erano ad un tempo pittori di mobili e miniatori; e rivelano questa loro duplice qualità nella tavolozza varia ed accesa, nel largo uso dell'oro, e soprattutto nella caratteristica inconsistenza del disegno, per cui non sempre riesce loro di dar le giuste proporzioni alle diverse figure o alle diverse parti di una stessa figura.

Qualunque sia il loro valore artistico, i dipinti per mobili di quest'età hanno tutti una grande importanza rispetto alla storia della cultura e del costume. Mentre alcuni, rispecchiando le idee medie che allora avevano corso a Firenze, ci mostrano come fossero intesi dai piú i fatti della mitologia e della storia e il mondo fantastico creato dai novellieri e dai poeti, altri ci mettono sott'occhio ne' suoi particolari piú genuini ciò che solo in modo incompleto e indiretto potremmo conoscere da altre fonti, cioè la vita del tempo, col suo ambiente caratteristico, con le strane sue fogge di vestire, colle sue curiose costumanze pubbliche e private, signorili e popolari.

Le cognizioni che si hanno sull'argomento sono ancora troppo vaghe ed incerte perché io possa occuparmi di tutti gli artisti secondari di questo periodo che sembrano meritevoli di qualche attenzione. Mi vedo dunque costretto a toccare di quelli soltanto, della cui maniera parmi d'avere un'idea un po' chiara.

Il piú arcaico di essi è l'autore del desco da parto rappresentante la Natività di San Giovanni Battista, che reca la data del 1428 e si conserva nella galleria della Società Storica di New York.[1] In questa pittura la cornice architettonica e la

[1] Ne dà la riproduzione e ne discorre W. Rankin in *The Burl. Mag.*, vol. XII (1907), p. 62 e seg.

composizione hanno ancora un sapore spiccatamente trecentesco, ma parecchie delle figure sono disegnate con finezza e minuzia di particolari ignota agli artisti del sec. XIV. Si sente che l'autore, seguendo forse le orme di Masolino, era sul punto di liberarsi dalle tradizioni del passato e tentava, non senza titubanze, di muovere i primi passi nello studio del vero.

Già piú sicuro di sé ci appare l'artista che ha eseguito la graziosa tavoletta con Narciso alla fonte, del Museo Buonarroti, e i due deschi da parto della collezione Carrand (Museo del Bargello, fig. 165), e della raccolta Martin-Le Roy di Parigi, esprimenti con qualche variante uno stesso soggetto, il Giudizio di Paride.[1] Queste opere procedono stilisticamente dall'Angelico, e piacciono assai pel colorito caldo ed intonato e per l'espressione di semplice candore che spira dai volti. Esse poi ci interessano in modo particolare perché sono tra le piú antiche rappresentazioni mitologiche che il Rinascimento ci abbia lasciato. La scena vi è svolta con un'ingenuità veramente deliziosa. Narciso, in calze, farsetto e berrettone rosso, è uno dei tanti bellimbusti della Firenze del primo Quattrocento, e in nulla le dee del Giudizio differirebbero dalle gentildonne del tempo, se non fosse per le aureole che ne cingono il capo e le fanno assomigliare a sante.[2]

Dello stesso tempo, se non anche anteriore, è un altro desco di soggetto mitologico già appartenuto al celebre pittore inglese Burne Jones: Diana sorpresa nel bagno da Atteone. Il suo stile ricorda quello delle opere di Giovanni Dal Ponte, un mediocre pittore cresciuto nella tradizione della vecchia scuola, che sentí da ultimo l'influenza di Masaccio. Naturalmente l'artista ha figurato la dea e le sue ninfe ignude, come voleva l'argomento; ma il modo con cui ha vestito Atteone basterebbe a provare, se ve ne fosse bisogno, che egli concepiva i miti classici non diversamente dall'autore del Giudizio di Paride. Una

[1] Il dipinto della raccolta Martin Le Roy fu riprodotto dal MÜNTZ in *Les plateaux d'accouchées* ecc., p. 22.

[2] Al medesimo autore si deve anche una tavoletta della galleria di Monaco colla storia dei re magi (n.° 1001 del catalogo), nella quale la derivazione dall'Angelico è anche piú evidente che nei quadri per mobili.

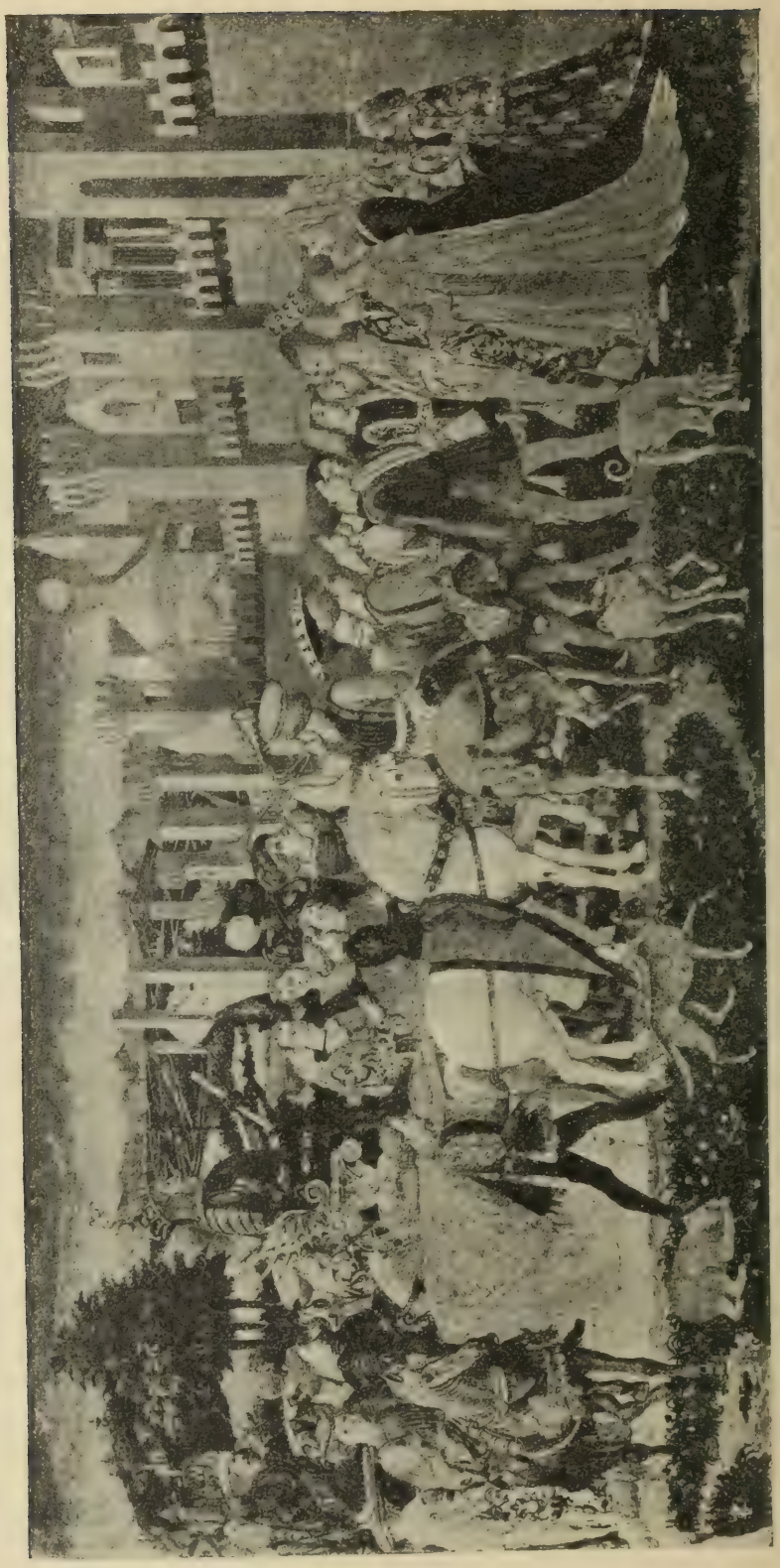


Fig. 166. — Trionfo di Davide e Saulle (parte destra), dipinto di forziere di Fr. Pesellino
(Dal *Francesco Pesellino* di W. Weisbach).

bella tavola da forziere di Giovanni dal Ponte, rappresentante le sette Arti liberali, cui genietti volanti incoronano d'ulivo, appartiene al sig. G. Spiridion di Parigi.[1]

Tra i dipinti per mobili della metà del Quattrocento è degno di special considerazione per l'eleganza e la finezza della fattura il desco da parto della raccolta Chabrière-Arlés coll'incontro di Salomone e della regina di Saba.[2] Esso è certamente fiorentino; ma, allo stato odierno degli studi, non pare si possa dire con fondamento a quale scuola appartenga.

Francesco Pesellino fu il maestro che a mezzo il sec. XV esercitò sui pittori di mobili la piú larga influenza; e perché la bellezza delle sue opere suscitava, oltre l'ammirazione, il desiderio di possederne delle somiglianti; e perché in esse, che compendiavano in certo modo tutta l'arte precedente, gli imitatori trovavano riuniti e già fusi insieme quegli elementi, che a fatica avrebbero dovuto desumere da quadri disparati di autori diversi.

Poiché dell'opera del maestro ben poco si è salvato, oggi di rado abbiam modo di determinare con precisione ciò che

[1] La descrisse C. Gamba, in *Rivista d'Arte*, a. IV, p. 165. Ivi a p. 169 e seg., H. Horne ha pubblicato le Portate al Catasto comprese fra gli anni 1427 e 1433 di Giovanni dal Ponte e del suo compagno di lavoro Smeraldo di Giovanni. Tali documenti ci danno una chiara idea della vita miserabile condotta da quei paria dell'arte ch'erano i pittori di mobili di professione. I due maestri avevano formata una società con questi patti: Giovanni prendeva il sessantacinque per cento de' guadagni e faceva le spese; Smeraldo il trentacinque, netto da ogni carico. Essi passavano le intere giornate in una meschina botteguccia di piazza S. Stefano al Ponte (donde il soprannome di Giovanni), intenti a colorire forzieri per conto dei cittadini; ma benché s'aiutassero dipingendo anche qualche quadro sacro, a stento riuscivano a procurarsi tanto da vivere. Molti dei clienti, avuta l'opera, non si curavano di versarne il prezzo o tiravano in lungo i pagamenti per interi decenni; sicché nel 1424 il Dal Ponte, non potendo far fronte ai propri impegni, dovette fallire e star in prigione per ben otto mesi. Ma neppur questa sua disgrazia valse a commovere i debitori morosi, tra i quali troviamo non senza meraviglia i piú bei nomi di Firenze: Boccaccio di Salvestro Adimari, lo sposo delle Nozze Adimari-Ricasoli, il ricchissimo Agnolo da Uzzano, fratello di Niccolò, un Quaratesi, uno Spini, uno Strozzi, un Tornabuoni, un Rucellai. Morto Giovanni, il vecchio Smeraldo abbandonò i pennelli, e visse ancora alcuni anni in tali strettezze da dover ricorrere per vivere alla carità di un Goro di Giovanni di Michelozzo linaiuolo.

[2] Riprodotto in *Les Arts*, 1905, n. 39, p. 11.

volta per volta i seguaci hanno preso da lui. Pur non ci mancano argomenti per persuaderci che la derivazione dovett'essere larga, continua, ed estesa non meno alla composizione che alle singole forme. In breve l'influenza del Pesellino prevalse a tal segno da dominare ampiamente, non pure il campo della pittura per mobili, ma anche quello della miniatura, che, come abbiam visto, era spesso coltivato dai medesimi artisti. Come da Giotto, da Raffaello, da Michelangelo ebbero origine le maniere giottesca, raffaellesca, michelangiolesca, cosí, entro i ristretti confini di quei due generi minori dell'arte, venne formandosi uno stile convenzionale peselliniano, che rimase in onore per parecchi anni anche dopo la morte del suo primo autore,[1] e che, piú o meno, impronta di sé una quantità di dipinti per mobili e di miniature fiorentine di questo tempo.[2] Molti di quei dipinti hanno un carattere arcaico, e, a primo aspetto, si ascriverebbero a un periodo artistico anteriore. Ma un esame piú attento ci fa subito accorti che quell'arcaismo è soltanto apparente, e dovuto in parte all'incapacità e rozzezza degli imitatori, in parte alle relazioni che questi avevano avuto antecedentemente con pittori piú vecchi e meno raffinati del Pesellino, quali il Maestro delle Nozze Adimari-Ricasoli e Paolo Uccello. Una delle caratteristiche dei dipinti peselliniani è che i personaggi d'origine orientale che vi sono rappresentati, Dario, Salomone, la regina Saba, Priamo, Enea, e i guerrieri e i dignitari che loro fanno corona, sono sempre vestiti delle strane fogge bizantine e turchesche dell'epoca. Anche questo tratto particolare - probabile reminiscenza del concilio per l'unione delle chiese greca e latina tenuto in Firenze nel 1439 - fu certamente tolto dalle opere del Pesellino, poiché lo incontriamo già nei suoi Trionfi petrarcheschi e nella sua storia di David e Golia.

[1] Una tavola di maniera peselliniana che si conserva nella biblioteca Rossettiana di Trieste, reca la data 1468.

[2] Di moltissime pitture di mobili e miniature eseguite a Firenze intorno alla metà del Quattrocento e rappresentanti i Trionfi, parlano E. Müntz e il Principe d'Essling in *Pétrarque* (Paris, 1902); essi notano bensí che in tutte si fa sentire una sola maniera, ma non giungono a determinarne l'origine prima.

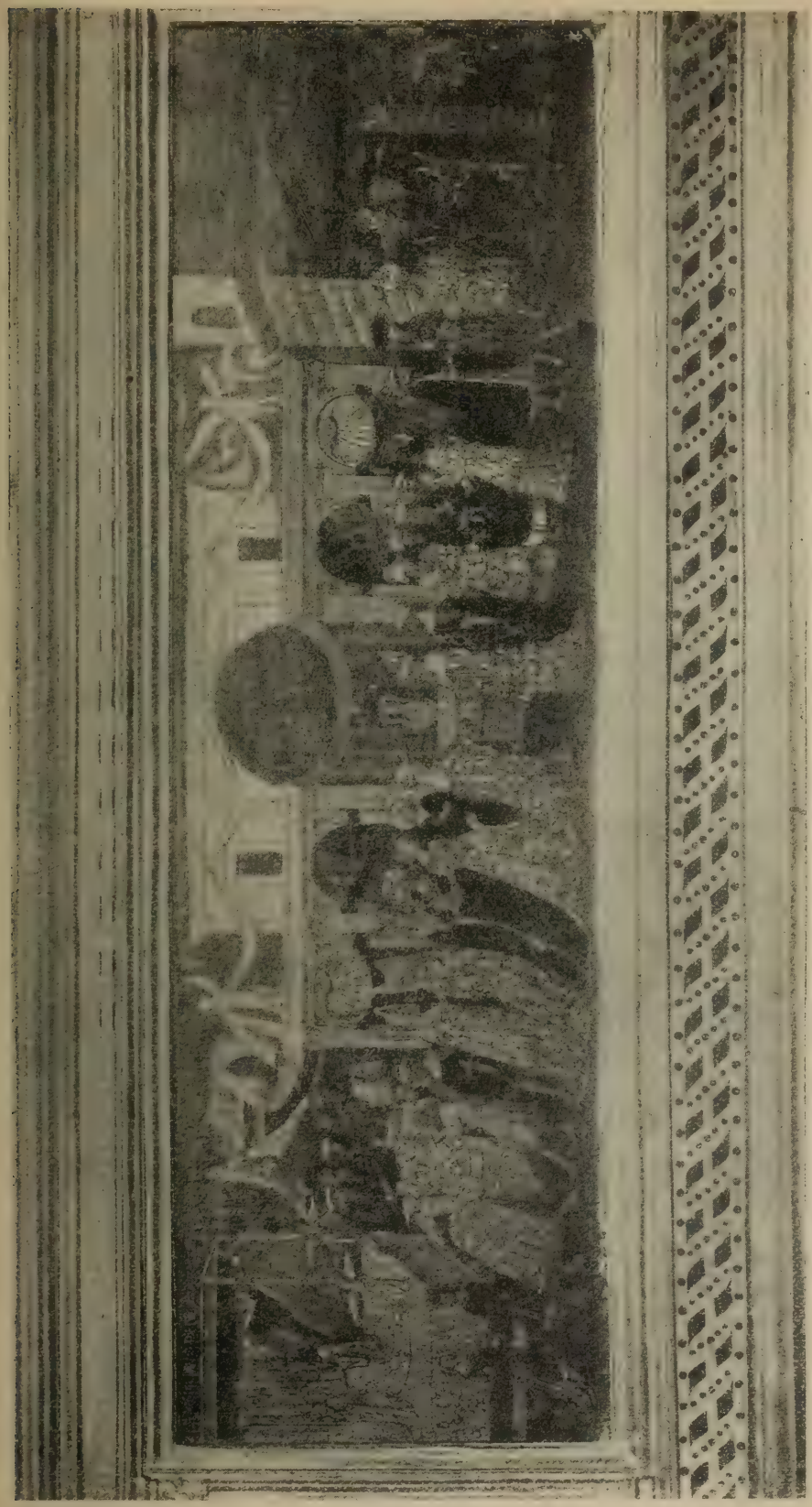


Fig. 167. — Incontro di Salomone e della Regina Saba, dipinto di forziere di scuola peselliniana.

Tra i pittori di mobili che adottarono la maniera pesellíniana, cosí numerosi e spesso cosí simili fra loro che riesce difficile discernere le varie personalità, due si distinguono dagli altri per caratteri ben definiti e per produzione copiosa.

Il primo è quel medesimo artista che decorò di splendide miniature il Virgilio Riccardiano. Nel Museo Kestner di Hannover, nelle collezioni di lord Crawford in Inghilterra, Lanckoronscky di Vienna e Jarves di New-Haven si conservano diverse tavole di forziere rappresentanti episodi dell'Eneide[1] e dell'Odissea, e le favole di Fetonte e di Dafne, che già da piú d'uno vennero riconosciute opera di questo pittore ricco di fantasia, destro di mano, dalla tavolozza smagliante.[2] Al novero io aggiungerò una tavoletta del Museo di Pisa, che contiene il ratto di Ganimede,[3] e le figure allegoriche dello sposo e della sposa dipinte sui lati interni di due coperchi di forziere di proprietà di lord Crawford.

Il secondo imitatore del Pesellino, cui accennavo, è tanto prossimo al Miniatore del Virgilio Riccardiano da potersi dire suo fratello d'arte.[4] Come il compagno egli sa disporre abilmente le scene e vestire con squisita eleganza i personaggi, ma è meno fondato nel disegno e piú superficiale. A lui si debbono la storia di Griselda della galleria di Modena, le due scene del Museo Correr di Venezia (fig. 216), il matrimonio di Ester e Assuero della collezione di Jean Dollfus a Parigi,[5] l'incontro di Salomone e della regina Saba della raccolta Jarves,[6] e, se la riproduzione fotografica non m'inganna, il bel Trionfo d'Amore e di Castità del marchese di Lothian.

[1] Il *Burl. Mag.*, vol. XI (1907), p. 128, riproduce quella dov'è la flotta d'Enea sbattuta dalla tempesta e lo sbarco dell'eroe in Affrica.

[2] Cfr. Werner Weisbach, *Francesco Pesellino* ecc., p. 16; Mary Logan, *Compagno di Pesellino*, in *Gazette des beaux-arts*, t. 26 (1901), p. 335; W. Rankin, in *The Burl. Mag.*, vol. XI (1907), p. 131.

[3] Troviamo la stessa composizione, con qualche variante, in una delle prime miniature del Virgilio Riccardiano.

[4] La dipendenza di questi due artisti dal Pesellino fu già notata da Mary Logan, *Op. cit.*

[5] Riprodotto in *Les Arts*, 1904, n. 25, p. 7.

[6] Riprodotto in *The Burl. Mag.*, vol. XI (1907), p. 128.

Presentano qualche affinità coi dipinti nominati, e piú ne hanno tra loro, il viaggio della regina Saba e la sua visita a Salomone, oggi proprietà di lord Crawford,[1] l'incontro della regina Saba e di Salomone del South Kensington Museum (fig. 167) e della collezione Foulc di Londra,[2] il Trionfo di Dario e una battaglia di greci e di barbari di lord Crawford, le feste nuziali del South Kensington Museum (fig. 168), e altri della medesima specie. Alcuni di essi escono certo da una stessa bottega.

Ascrivo inoltre alla famiglia delle pitture peselliniane, pur non sentendomi in grado per ora di raccoglierli in gruppi ben definiti a seconda dei loro caratteri, il Torneo in piazza S. Croce della raccolta Jarves,[3] Orazio che difende il ponte Sublicio del South Kensington Museum (fig. 169), il Ratto delle sabine (con spettacolo di giocolieri) di lord Crawford, il Giudizio di Paride del sig. C. Butler di Londra, il Trionfo di David del sig. Cinughi di Siena, i Trionfi petrarcheschi della raccolta Landau di Firenze, del Sout Kensington Museum (fig. 253) e della biblioteca Rossettiana di Trieste, i Trionfi d'Amore della galleria di Torino (fig. 260), della collezione Wagner di Londra, del South Kensington Museum, il Ratto d'Elena della National Gallery di Londra, il Trionfo di Cesare della Collezione Bryan de Montor di New-York.[4]

Il solo seguace del Pesellino che si sia mostrato alquanto indipendente e che abbia battuto una via tutta sua, è l'autore della presa di Pisa, della battaglia d'Anghiari e di un combattimento di Romani, di proprietà di C. Butler di Londra. A lui il Weisbach attribuisce del pari la Roma presa dai Galli della galleria di Torino, Roma presa dai Galli e la fuga delle vestali a Cere, della raccolta dell'università di Oxford, due tavole colla saga degli Argonauti, comparse in Londra nel 1899 alla vendita Bardini, e, dubitativamente, un quadro con scene della leggenda d'Ulisse della galleria di Liverpool. Questo artista,

[1] Questo secondo dipinto è riprodotto in parte da Sidney Colwin, *Op. cit.*, p. 13.

[2] Riprodotto in *Les Arts*, 1902, n. 5, p. 16.

[3] Riprodotto in *The Burl. Mag.*, vol. XI (1907), p. 338.

[4] Riprodotto in *The Burl. Mag.*, vol. XIII (1908), p. 377.

che, a quanto pare, aveva una predilezione speciale per i quadri di battaglia, si mostra particolarmente abile nel campo della prospettiva.[1]

Nella pittura per mobili della seconda metà del Quattrocento, un indirizzo nuovo si delinea e si afferma per opera di Antonio Pollaiuolo. Antonio — scultore dottissimo nonché pittore, e conoscitore profondo dell'antico non meno che dell'anatomia del corpo umano — dovendo dipingere in quadri e forzieri storie di eroi e di divinità pagane, non camuffò i suoi personaggi alla moderna come avean fatto i suoi predecessori, ma li lasciò ignudi o li coperse di leggerissimi veli, al modo ch'erano figurati nei bassorilievi romani.[2] Dei pittori del Quattrocento egli fu dunque il primo che sapesse dar forma conveniente alle favole della mitologia. Tra queste predilesse, a quanto sembra, quella di Ercole, forse perché gli dava modo di sfoggiare la non comune sua perizia nel rappresentare il nudo e il giuoco dei muscoli tesi nello sforzo della lotta, e di dar libero corso ai voli della fantasia col fingere i mostri piú strani ed orribili. Restano di lui due bellissime tavolette da forziere: Apollo che insegue Dafne nella National Gallery di Londra, e Ercole che dardeggia Nesso mentre sta per fuggire con in groppa la rapita Deianira, nella collezione Jarves di New-Haven (fig. 170).

I principî novamente introdotti da Antonio Pollaiuolo, li vediamo applicati nei quattro piccoli dipinti del palazzo Adorno di Genova e delle gallerie di Londra e di Torino, rappresentanti diversi episodi della lotta di Amore e Castità. Qui l'influenza del rude maestro non si fa tanto sentire nella figura nuda di Amore, dalle forme eleganti ma mollemente e superficialmente disegnate, quanto piuttosto nel modo con cui sono vestite Castità e le sue compagne, e nell'invenzione delle scene, che nulla hanno di comune con quelle del mondo reale. Alla scuola di Antonio sembrano pur richiamarci il ricchissimo trono e lo

[1] W. Weisbach ne discorre e pubblica alcuni dei suoi lavori in *Op. cit.*, p. 115 e seg.

[2] Lasciando stare Diana sorpresa nel bagno da Atteone, la cui nudità era richiesta dall'argomento, prima del Pollaiuolo si soleva rappresentar nudo il solo Amore.

scudo di Castità, elaborati colla raffinatezza e col gusto di un orafo.[1]

Sull' esempio del Pollaiuolo cercarono di accostarsi allo spirito degli antichi nell'interpretazione delle favole classiche, anche Sandro Botticelli e Piero di Cosimo. Il primo inoltre comunicò alla pittura per mobili le elevate tendenze idealistiche proprie dell'arte sua. Veramente, le opere d'argomento mitologico che oggi rimangono del Botticelli, non servirono mai a decorar mobili, ma furono fin dall'origine veri e propri quadri da parete: tutto però induce a credere ch' egli ne abbia fatte piú d'una anche per spalliere e forzieri.[2] Si hanno

Fig. 168. — Esposizione dei doni e danza nuziale, dipinto di forziere di scuola peselliniana.

[1] Secondo B. Berenson, autore di questi dipinti sarebbe Cosimo Rosselli (vedi *The florentine painters of the Renaissance*, London, 1900, pagine 138, 139).

[2] Si ricordi che, se-

invece di lui due pannelli per mobili di soggetto storico, la Morte di Virginia nella galleria di Bergamo (fig. 172) e quella di Lucrezia nella raccolta Gardner di Boston, in cui si rivela luminosamente uno dei lati piú originali del suo genio multiforme, il profondo sentimento del dramma umano. Sí nell'una che nell'altra scena un soffio ardente irrefrenabile di passione investe i personaggi e li agita fino alla frenesia. Quali espressioni di angoscia, di raccapriccio, di pietà, di furore su tutti quei volti! che foga incomposta di movimenti e di gesti! Il gruppo dei congiunti in armi che, stretti intorno al cadavere di Lucrezia, ne piangono la morte e giurano levando le spade di vendicarla, è una creazione sublime e delle piú potenti che vanti l'arte italiana.

Accanto alle opere per mobili del Botticelli vanno collocate quelle del suo discepolo Filippino Lippi, pure di sapore spiccatamente idealistico. L'Allegoria di significazione oscura che è nella galleria Pitti, appartiene ad un genere che Sandro aveva coltivato con predilezione particolare. Nelle due grandi e belle tavole, oggi presso il sig. Samuelson di Londra, che rappresentano Mosè in atto di far scaturire l'acqua dalla rupe e l'Adorazione del vitello d'oro, domina lo spirito d'irrequietudine e di nevrotica esaltazione proprio dell'ultima maniera dell'artista. [1]

Piero di Cosimo amò come il Pollaiuolo richiamare alla vita dell'arte quei mostri e quegli esseri ferini, uomini primitivi, satiri e centauri, di cui la immaginazione dei Greci aveva popolati i monti e le selve. Ma, dotato com'era di ben altra potenza fantastica che Antonio, diede alle proprie opere — baccanali e scene di caccia e di lotta — un'ampiezza molto maggiore, e le rese vie piú attraenti coll'immettervi una sottil vena di umorismo, che allora, per essere cosa nuova, doveva piacere moltissimo. Dei molti lavori di tal genere eseguiti da Piero oggi non si conservano che due cacce d'uomini e di satiri nel

condo il Vasari, egli aveva dipinto per le case dei cittadini « femmine ignude assai ».

Riprodotte ed illustrate da Cl. Phillips in *The Art Journal*, 1906, fasc. di gennaio, p. 1 e seg.

Museo di Nuova York (fig. 117), un combattimento di Lapiti e Centauri pieno di movimento e di foga selvaggia, presso il sig. I. Burke di Londra, e due piccoli baccanali di proprietà dei sig. Sebrigt di Beechwood in Inghilterra. Nell'ultima parte della sua vita, Piero si occupò in modo speciale dei problemi tecnici dell'arte. Purtroppo, mentre da un lato alla scuola dei Fimmainghi e di Leonardo si perfezionò nel colorito e nel chiaroscuro, dall'altro venne sempre piú perdendo di originalità e di facoltà inventiva; sicché gli ultimi suoi quadri per mobili (storie di Prometeo a Strasburgo, di Perseo ed Andromeda agli Uffizi) riescono, malgrado le finezze dell'esecuzione, alquanto vuoti e convenzionali.

Anche in questo periodo la pittura per mobili conta, oltre ai maestri nominati, un certo numero di artefici eclettici ed imitatori. Sebbene non senza difficoltà, pure la critica moderna è riuscita a determinare in modo abbastanza soddisfacente i caratteri di tre di essi.

Uno dipende direttamente dal Botticelli e da Filippino, ed è autore delle storie di Lucrezia a Pitti, di Virginia al Louvre, e delle quattro della regina Ester, già nel Palazzo Torrigiani e ora disperse a Chantilly e in collezioni private di Parigi e di Vienna.[1] Gli altri due, Iacopo del Sellaio e Bartolomeo di Giovanni, procedono fondamentalmente da Domenico Ghirlandaio; ma quanto agli spiriti dell'arte loro, e spesso anche in certe forme, s'accostano piuttosto alla maniera di altri maestri.

Iacopo del Sellaio, il cui eclettissimo è tale che non sempre si arriva a rendersi conto di tutti gli elementi onde si compone, ci ha lasciato un numero non piccolo di dipinti per mobili, dove dominano volta a volta o insieme commiste le piú varie influenze.[2] Citerò fra i molti suoi lavori le storie

[1] Vedi B. Berenson, *Amico di Sandro* in *Gazette des Beaux-Arts*, a. 1899, n. di maggio e luglio.

[2] Di lui trattò in modo particolare H. Mackowski in *Jahrb. d. König. preuss. Kunstsamml.*, a. 1899, vol. XX, p. 192 e 271, Mary Logan in *Revue Archéologique*, Paris, 1900, ser. III, vol. XXXV, p. 478, e H. Horne in *The Burl. Mag.*, vol. VIII, p. 212 e seg.

d'Ester degli Uffizi (fig. 200) e del Louvre; i Trionfi petrarcheschi in S. Ansano a Fiesole (fig. 173); un episodio della novella di Nastagio degli Onesti, imitato da quello che Bartolomeo di Giovanni dipinse pei Pucci; [1] la leggenda di Amore e Psiche comparsa all'esposizione della New Gallery del 1894, le storie della morte di Cesare nel Museo di Berlino, la fuga di Atteone e la pacificazione tra sabini e romani che si trovano in America e sono delle sue opere migliori. [2]

Bartolomeo di Giovanni, il piú notevole di questi tre artisti secondari, fu un collaboratore del Ghirlandaio, che nella pittura per mobili si attenne da prima alla maniera del Botticelli, poi a quella di Pier di Cosimo. [3] Dotato di vivace sentimento drammatico, egli fu il solo di essi che, senza giungere all'altezza dei maestri, seppe esprimere convenientemente scene agitate da veementi passioni. Nel migliore de' suoi lavori — l'episodio della novella di Nastagio degli Onesti riprodotto alla fig. 116 — l'orrore che prende gli astanti alla vista della misera fanciulla assalita dai cani e trafitta dal cavaliere, è reso con bella efficacia. Questo quadro fu fatto sotto la direzione del Botticelli, e s'intende benissimo come potesse fino a pochi anni fa passare per lavoro di lui. Invece le due tavole della galleria Colonna rappresentanti il Ratto delle sabine e la Pace tra sabini e romani, e piú ancora le due del Louvre colle Nozze di Teti e Peleo, si avvicinano pel loro carattere all'arte di Piero di Cosimo. A Bartolomeo di Giovanni si attribuisce inoltre una delle due storie di Argonauti già di proprietà di lord Ashburnham, mentre l'altra, secondo il Berenson, sarebbe opera di un imitatore fiammingo di Piero di Cosimo.

Piero di Cosimo appartiene, quale artista, a due età differenti; e come è l'ultimo dei grandi quattrocentisti che si dedi-

[1] Il dipinto di Iacopo è riprodotto in *The Burl. Mag.*, vol. X (1906), p. 204. Delle quattro tavole eseguite pei Pucci su cartoni del Botticelli, il Berenson crede che una sia di Iacopo del Sellaio, un'altra di Bartolomeo di Giovanni, e le rimanenti fatte dai due in collaborazione. Vedi *Alunno di Domenico*, in *The Burl. Mag.*, vol. I, p. 6 e seg.

[2] Riprodotte in *The Burl. Mag.*, vol. X, p. 204.

[3] Di questo pittore si era perduta fin la memoria. Il Berenson ne rivelò pel primo l'esistenza e i caratteri artistici in *The Burl. Mag.*, vol. I, p. 6 e seg.

carono alla pittura per mobili, cosí al principio del Cinquecento fissa le formule che in questo genere d'arte tennero il campo dopo di lui. Disgraziatamente i lavori di Piero a cui s'inspirarono i discepoli, furono quelli dell'ultima sua maniera: eccellenti certo quanto alla tecnica, ma poveri di spirito animatore, retorici, freddi; e cosí passarono nei seguaci quei difetti ch'erano propri della decadenza del maestro. E invero, se i dipinti per mobili di Andrea del Sarto, del Granacci, del Franciabigio, del Pontormo, del Bacchiacca, vincono quelli delle età precedenti per scienza di disegno, armonia di colorito, delicatezza di sfumati, eletta nobiltà di composizione e di forme, vi cercheresti invano l'immediato sincero senso della realtà che ebbe il Maestro delle Nozze Adimari-Ricasoli,[1] la freschezza e le grazie ingenue del Pesellino, l'alta poesia del Botticelli, la capricciosa immaginazione delle prime opere dello stesso Pier di Cosimo. Quasi sempre v'è in essi qualche cosa di studiato e di accademico che ne diminuisce singolarmente le attrattive, e che sembra in particolar modo disconvenire a tal sorta di lavori, pei quali si richiedono anzitutto ricchezza di idee e scioltezza di mano.

Le pitture per mobili dovute ai discepoli di Piero di Cosimo sono tuttora assai numerose: celebrate fra tutte le storie di Giuseppe ebreo fatte per la camera di Francesco Borgherini (ora a Pitti, agli Uffizi, alla National Gallery di Londra); e quelle onde s'ornava un'anticamera del palazzo Benintendi (oggi a Londra, a Dresda (fig. 174), a Berlino). Ad esse allude il Vasari nella vita di Dello, quando parla dei dipinti per mobili coloriti ad olio e racchiusi in cornici intagliate e dorate, venuti di moda a' suoi tempi. Con Andrea del Sarto e la sua scuola si chiude onorevolmente la serie dei pittori di mobili fioriti a Firenze.

[1] Nella tavola di Francesco Granacci rappresentante l'ingresso di Carlo VIII in Firenze (fig. 97), questa mancanza di sincerità è meno sensibile che in altri dipinti della scuola. Si vede che l'autore non aveva ancora del tutto dimenticato gli ammaestramenti del Ghirlandaio, suo primo maestro; né d'altra parte egli poteva permettersi troppe licenze nel rappresentare un avvenimento contemporaneo e presente alla memoria di tutti. Eppure anche qui, tra i curiosi che osservano lo sfilar dell'esercito regio, trovò modo di collocare alcune figure che si drappeggiano in toghe di foggia convenzionale.

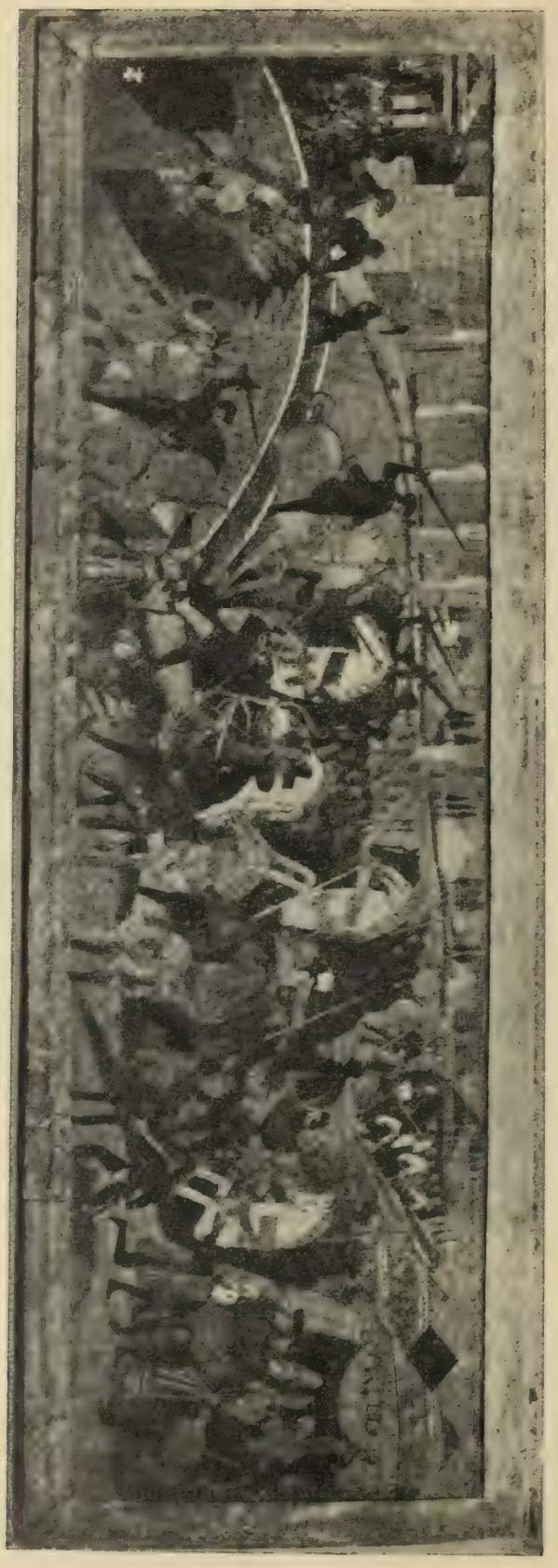


Fig. 169. — Orazio Cocite che difende il ponte Sublicio, dipinto di forziere di scuola peselliniana.

Nella rapida corsa da noi fatta attraverso le vicende della pittura su mobili, s'è molto spesso accennato agli argomenti ch' essa trattava. Nondimeno, trovar raccolti in un quadro sinottico quelli di cui ci è giunta notizia, non riuscirà, credo, discaro al lettore, il quale potrà cosí meglio rendersi conto del mondo d'idee da cui essi venivano per solito desunti. Eccone dunque l'elenco, che tuttavia non pretende di esser completo:

I. Argomenti tolti dal Vecchio Testamento, con predilezione pei piú pittoreschi: storie di Salomone e della regina Saba (fig. 167), di Davide e Golia (fig. 166), di Davide e Bersabea (fig. 174), di Giu-

seppe, di Mosè, di Tobia, di Susanna, di Ester (fig. 200). II. Argomenti tolti dal Nuovo Testamento: Natività di S. Giovanni, Adorazion de' Magi, Battesimo di Cristo, Ultima Cena. III. Leggende di santi e altri soggetti sacri: martirio di S. Sebastiano, storie di S. Felicita, di S. Zanobi, Giudizio Finale. IV. Favole mitologiche derivate dagli antichi poeti, soprattutto da Ovidio, il piú copioso in episodi romanzeschi: storie di Prometeo, di Apollo e Dafne, di Amore e Psiche, di Perseo e Andromeda, di Teseo e Arianna, di Orfeo ed Euridice, di Ercole, di Giasone, di Fetonte, di Io, di Narciso, di Atteone, di Piramo e Tisbe, di Cefalo e Procri, la lotta fra i Lapiti e i Centauri; e poi il ratto di Ganimede, il giudizio di Paride (fig. 165), le nozze di Teti e Peleo, la fuga d'Elena, le vicende di Ulisse e d'Enea, scene bacchiche ecc. V. Argomenti tolti dalla storia antica: guerre di greci e persiani, ratto delle sabine, riconciliazione tra sabini e romani, storie di Orazio Coclite (fig. 169), di Lucrezia, di Virginia (fig. 172), della vestale Tuccia, Roma presa dai Galli, trionfo di Marcello, trionfo e morte di Cesare, caduta di Gerusalemme, trionfo di Vespasiano, leggenda di Traiano ecc. VI. Argomenti tolti da opere letterarie moderne: novelle di Nastagio degli Onesti (fig. 116) e di Griselda del Boccaccio (fig. 171), Trionfi del Petrarca (figg. 173, 253, 260). VII. Soggetti allegorici con allusione agli amori o alle virtú degli sposi: i Trionfi suddetti, massime quelli di Amore e di Castità, Venere e gli Amori, il giardino d'Amore, la scena del fidanzamento, la lotta di Amore e Castità, le sette Arti liberali. VIII. Feste e avvenimenti della vita pubblica e della storia moderna: espugnazione di Salerno, di Pisa e di Costantinopoli, battaglie (fig. 118), corse di cavalli, processione di S. Giovanni, ingresso di Carlo VIII in Firenze (fig. 97), giostre e armeggerie. IX. Feste e scene della vita privata contemporanea: cerimonie, cortei e danze nuziali (figg. 2, 3, 4, 168), cerimonia della visita alla puerpera (fig. 259), giuoco del civettino (fig. 30). X. Animali e scene di caccia (fig. 117).

Fra tutti si preferivano i soggetti aventi qualche relazione col matrimonio; e ciò è naturale, essendo la maggior parte di quei lavori fatti appunto per tale occasione. Gli argomenti dun-

que che si incontrano piú di frequente sono rappresentazioni della cerimonia nuziale nelle varie sue fasi (sposalizio, esposizione dei doni, banchetto, danze), o scene allusive alla passione amorosa in generale (Trionfo e giardino d'Amore, amori degli dei, ratto delle sabine, storie di Salomone e della regina Saba, di Davide e Bersabea), o alla bellezza della sposa (giudizio di Paride) o alle virtú che meglio a questa si convenivano (Trionfo di Castità, storie di Dafne, di Lucrezia, di Virginia, di

Fig. 170. — Ercole che uccide Nesso, dipinto per mobile di Antonio Pollaiuolo. (Dal *Burlington Magazine*).

Griselda). Le famiglie di maggior pietà e di costumi piú severi volevano anche in siffatte opere vedere esaltati i fasti della religione. Molti poi erano affatto indifferenti alla scelta del soggetto, bastando loro ch'esso si prestasse a un grande sfoggio di costumi, di colori, di dorature.

Si decoravano a storie i mobili piú diversi: molto di frequente i forzieri, i forzerini, le scatole, i deschi da parto e le tafferie; meno, le spalliere e le cornici; letti, lettucci e cassoni, assai di rado, come risulta dai nostri inventari, e contrariamente a quanto lascia intendere il Vasari nella vita di Dello. Qui sarà bene avvertire che il biografo aretino, il quale scriveva in un tempo in cui la mobilia veniva trasformandosi, è incorso in un

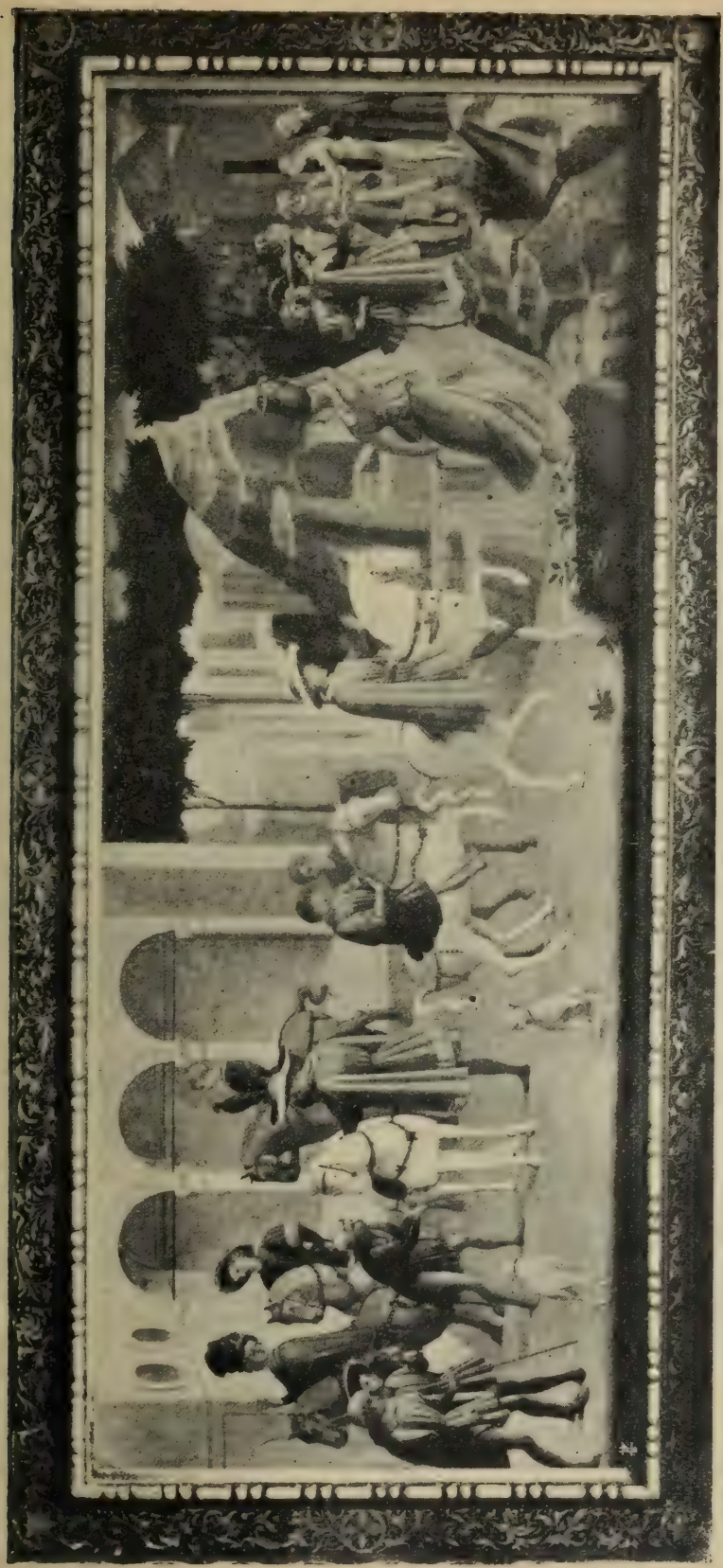


Fig. 171. — Episodi della novella di Griselda, dipinto per mobile nella maniera del Pesellino. *Fot. Montabone.*

grave errore facendo un mobile solo, ch'egli chiama cassone, di due mobili nel Quattrocento molto bene distinti: il cassone ed il forziere. E sull'errore in cui il Vasari è caduto tanto piú importa insistere, in quanto che sulla fede delle sue parole tutti seguitarono e seguitano a dare il nome di cassone al forziere per nozze. Tratteremo di ciò ampiamente a suo luogo; ho creduto intanto opportuno avvertirne fin d'ora il lettore a scanso di possibili malintesi.

Ciò premesso, passiamo a ricercare qual fosse il posto occupato dalle storie nei diversi mobili. Indagine questa non molto agevole: rimosse già da lungo tempo dalle sedi primitive, oggi esse ci si presentano nelle collezioni d'arte frammiste ad altri quadri, dai quali spesso a fatica si riesce a distinguerle.

Nei letti e nei lettucci noi non sappiamo di certa scienza in che luogo le storie venissero collocate; ma è ovvio supporre, data la forma di questi mobili, che nei primi fregiassero la fronte delle due testiere, nei secondi il centro dello schienale.

Nei cassoni avevano lo stesso posto che nei forzieri nuziali, come appare da quello appartenuto alla famiglia Strozzi, che, privato del suo dipinto, oggi si conserva nel Museo d'arte decorativa di Berlino (fig. 247).

Dei cofani o forzieri si dipingeva la faccia anteriore e, meno frequentemente, i lati; mentre il tergo, destinato ad esser appoggiato a una parete o ad un altro mobile, rimaneva greggio. Sulla fronte potevano trovar posto una, due o tre storie. Nel primo caso, gran parte dello spazio era riservato alla pittura (fig. 253): negli altri due casi, i dipinti venivano collocati in altrettante formelle, ricinte da larghe cornici di stucco rilevato (fig. 252).

Non esistono oggi, ch'io sappia, forzerini storiati; ma per analogia con quelli a rilievi d'avorio e di stucco, si può argomentare che in essi i quadri fossero distribuiti su tutte le facce.

Nelle scatole nuziali di forma cilindrica la storia occupava il medaglione al centro del coperchio: nei deschi e tafferie da parto, la faccia superiore ch'era la principale.

Infine vien fatto di pensare che nelle spalliere i dipinti fossero incastrati a mo' di specchi tra le cornici e i pettorali,

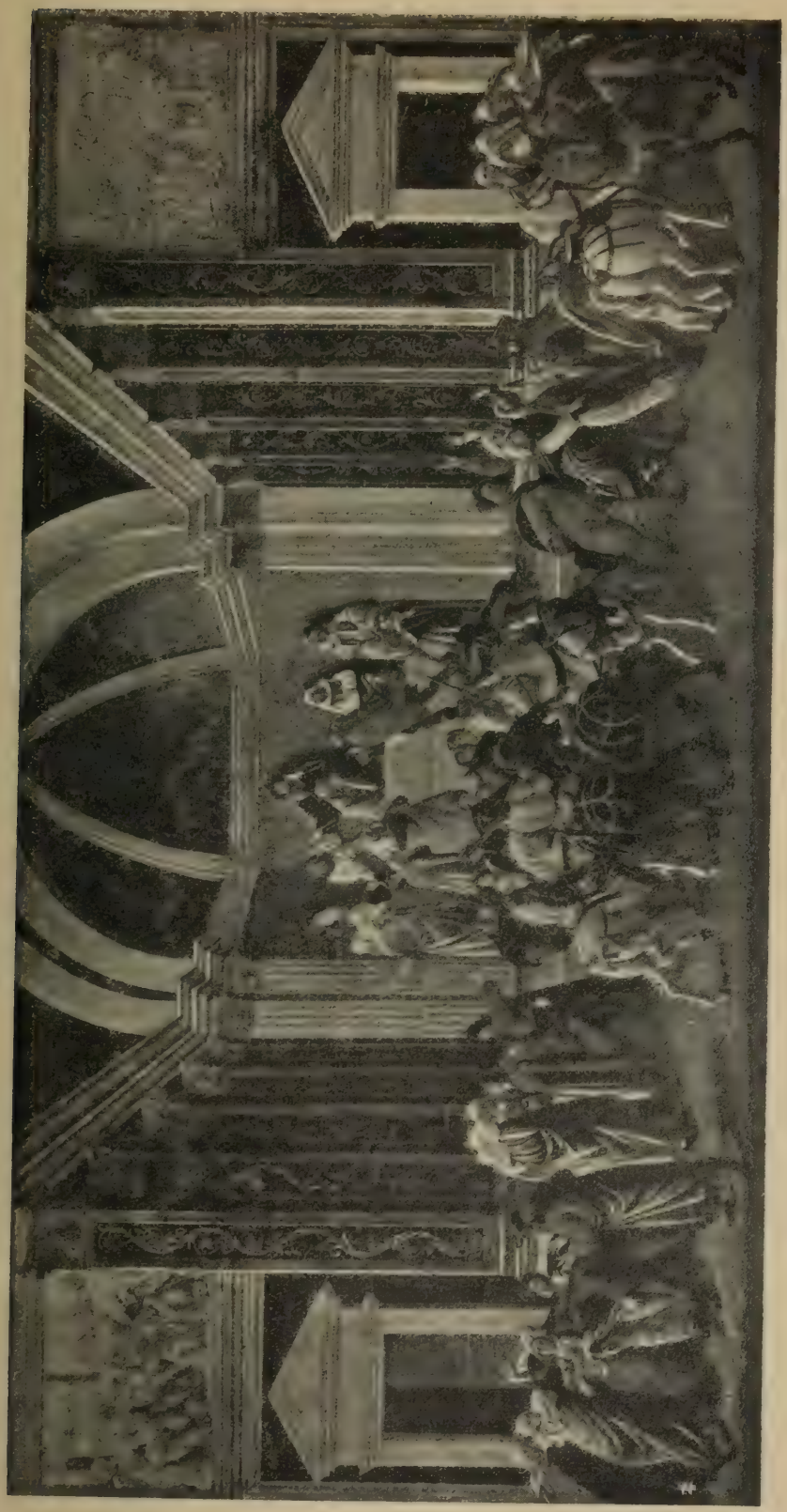


Fig. 172. — La morte di Virginia, dipinto per mobile di Sandro Botticelli. *Fot. Montabone*

a tale altezza da poter venire osservate comodamente; e che nelle cornici da camera stessero a giusta distanza tra la spalliera e il soffitto.

Un problema di soluzione anche piú difficile che quello or ora esaminato, è riconoscere a quali mobili abbiano appartenuto in origine le storie che ci si presentano in forma di quadri da appendere. Tranne il caso dei deschi da parto, sempre facilmente riconoscibili, quando una tavola di figure piccole si trova isolata, è vano sperare di stabilirne con sicurezza la

Fig. 173. — Trionfo della Castità, dipinto di spalliera di Iacopo del Sellaio. *Fot. Alinari.*

provenienza, a meno che questa non venga indicata da un documento scritto o da qualche segno particolare (per esempio, pei dipinti di forziere, dalla toppa per la chiave). In ogni modo chi la supponga derivata da un cofano per nozze, avrà le maggiori probabilità di cogliere nel segno, perché questo mobile veniva istoriato assai piú spesso d'ogni altro.

Si dà tuttavia qualche caso in cui la derivazione di una tavola isolata da un mobile diverso dal forziere appare evi-

dente; ed è quand'essa supera le dimensioni massime cui un dipinto da forziere può giungere. Cosí quella delle Nozze Adimari-Ricasoli, ch'è lunga oltre tre metri, non potrebbe esser attribuita ad un cofano, anche se non fosse noto per altra via che fece già parte d'una spalliera. Lo stesso deve dirsi dei dipinti rappresentanti la Morte di Lucrezia e di Virginia del Botticelli (fig. 172) e l'Ingresso di Carlo VIII in Firenze del Granacci (fig. 97), che sono probabilmente frammenti di cassoni, letti o lettucci.

Se due tavole lunghe ed uguali rappresentano soggetti in relazione fra loro, è quasi certo che occupavano in altri tempi le facce di due forzieri nuziali appaiati. Peraltro ogni dubbio non sarà interamente rimosso, che quando il soggetto abbia nei due dipinti uno svolgimento completo. In caso diverso rimarrà sempre adito a supporre che esso fosse continuato in altre tavole oggi perdute. Tali coppie di storie sono frequentissime: citerò, come esempio, la Lotta di Davide e Golia e il Trionfo di Davide del Pesellino, i Trionfi petrarcheschi dello stesso, il Ratto delle sabine e la successiva Pace tra sabini e romani di Bartolomeo di Giovanni.

Una serie di tre o piú tavole può aver trovato posto tanto in una spalliera di ricignimento quanto nei vari mobili d'una stessa camera. Se esse sono disuguali, è probabile che derivino da mobili diversi (forzieri, spalliere, cassoni, letti, lettucci), com'è nel caso delle famose storie di Giuseppe ebreo che Andrea del Sarto e altri pittori del suo tempo dipinsero per la camera di Pier Francesco Borgherini. Se invece hanno egual dimensione o quasi, è piuttosto da ritenere che in antico fossero incassate entro una spalliera. Dipinti da spalliere sarebbero dunque i quattro (in origine sei) Trionfi petrarcheschi di S. Ansano a Fiesole; i quattro episodi della novella di Nastagio degli Onesti, ora dispersi in varie collezioni straniere; i tre quadri della leggenda di Perseo ed Andromeda nel I corridoio degli Uffizi. Tuttavia in questa distinzione non v'è niente di assoluto. Poteva infatti avvenire che ad una spalliera adorna di dipinti fosse addossato un cassone o un armadio; e che il pannello confitto al di sopra del mobile avesse forma e gran-

Fig. 174. — Storia di David e Bersabea, dipinto per spalliera del Franciabigio. *Fot. Alinari.*

dezza diversa dagli altri. Cosí è possibile che la tavola di Pier di Cosimo con la Lotta tra i Lapiti e i Centauri, sebbene di misura differente dalle due Cacce del medesimo nel Museo di Nuova York, abbia fatto parte con esse di una sola spalliera.

Da ultimo riesce agevole, data la diversa grandezza dei quadri e dei personaggi rappresentati, distinguere dalle storie a figure piccole per mobili e spalliere, quelle a figure grandi per cornici da camera, destinate ad esser vedute a distanza.

Seguendo questi criteri, io credo che si possa determinare approssimativamente la collocazione originaria, se non di tutti, almeno di parecchi tra i dipinti per mobili che trovansi nelle collezioni d'Europa e d'America; i quali ora, salvo poche eccezioni, si ritengono dai piú indistintamente derivati da forzieri nuziali o, come erroneamente si dice, da cassoni.

ERRATA-CORRIGE

Pag.	9	rigo	3	della nota	casa	sala
»	33	»	6	» » 1	Ognissanti n. 101 e in via	Ognissanti, n. 101 in via
»	43	»	11		che	anche
»	61	»	25		degli	de'
»	79	»	5		nicchia, a muro	nicchia a muro
»	118	»	2		(fig. 75)	(fig. 94)
»	176		13		avori	lavori

PREZZO: LIRE 7,00

BINDING SECT. JUN 23 1978

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

NA
7357
F6S35
v.1

Schiaparelli, Attilio
La casa fiorentina e i suoi
arredi nei secoli XIV e XV

(63)

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 01 07 09 015 1